Conform Ordin M.E.N. nr. 4923/ 06.09.2013

bacalaureat 2014

COSMIN BORZA, CRISTINA ERDEI, CRISTINA GOGÂȚĂ, CLAUDIU TURCUȘ

LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

PROBA SCRISĂ

UREAT 2014 BACALAUREAT 2014 BACALAUREAT 2014 BACALAUREAT

toate filierele și toate profilurile

180 de variante de subiecte după modelul M.E.N.

biecte posibile

PARALELA 45 EDITURA

Lucrarea este elaborată în conformitate cu programa școlară pentru bacalaureat 2014 la limba și literatura română, aprobată prin OMEN nr. 4923/06.09.2013.

Exceptând variantele de tip I pe alt text-suport decât cel liric, itemii sunt elaborați de Centrul Național pentru Curriculum și Evaluare în Învățământul Preuniversitar.

Editor: Călin Vlasie

Redactor: Mugur Butuza
Corectură: Daniel Mitran
Coperta colecției: Ionuț Broștianu
Tehnoredactare și prepress: Marius Badea

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Bacalaureat 2014 : Limba și literatura română : 180 de variante pentru proba scrisă după modelul M.E.N. / Cosmin Borza, Cristina Erdei, Cristina Gogâță, Claudiu Turcuș.
- Pitești : Paralela 45, 2013
ISBN 978-973-47-1759-0

I. Borza, Cosmin
II. Erdei, Cristina
III. Gogâță, Cristina
IV. Turcuș, Claudiu

811.135.1(075.35)(079.1)
821.135.1.09(075.35)(079.1)
371.279.8:373.5

Copyright © Editura Paralela 45, 2013
Prezenta lucrare folosește denumiri ce constituie mărci înregistrate,
iar conținutul este protejat de legislația privind dreptul de proprietate intelectuală.

Scanned with OKEN Scanner

Cosmin Borza, Cristina Erdei,
Cristina Gogâță, Claudiu Turcuș

811.135.1
L62

Bacalaureat 2014

LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

**180 de variante pentru proba scrisă,
după modelul M.E.N.**

Scanned with OKEN Scanner

CALENDARUL EXAMENULUI DE BACALAUREAT – 2014

Sesiunea iunie–iulie 2014

26–30 mai 2014	Înscrierea candidaților la prima sesiune de examen
30 mai 2014	Încheierea cursurilor pentru clasa a XII-a/a XIII-a
10–12 iunie 2014	Evaluarea competențelor lingvistice de comunicare orală în limba română – proba A
11–13 iunie 2014	Evaluarea competențelor lingvistice de comunicare orală în limba maternă – proba B
16–20 iunie 2014	Evaluarea competențelor digitale – proba D
23–27 iunie 2014	Evaluarea competențelor lingvistice într-o limbă de circulație internațională – proba C
30 iunie 2014	Limba și literatura română – proba E)a) – probă scrisă
1 iulie 2014	Limba și literatura maternă – proba E)b) – probă scrisă
2 iulie 2014	Proba obligatorie a profilului – proba E)c) – probă scrisă
4 iulie 2014	Proba la alegere a profilului și specializării – proba E)d) – probă scrisă
7 iulie 2014	Afișarea rezultatelor (până la ora 12:00)
7 iulie 2014	Depunerea contestațiilor (orele 12:00–16:00)
8–10 iulie 2014	Rezolvarea contestațiilor
11 iulie 2014	Afișarea rezultatelor finale

Sesiunea august–septembrie 2014

14–18 iulie 2014	Înscrierea candidaților la a doua sesiune de examen
18–19 august 2014	Evaluarea competențelor lingvistice de comunicare orală în limba română – proba A
18–19 august 2014	Evaluarea competențelor lingvistice de comunicare orală în limba maternă – proba B
19–20 august 2014	Evaluarea competențelor lingvistice într-o limbă de circulație internațională – proba C
21–22 august 2014	Evaluarea competențelor digitale – proba D
25 august 2014	Limba și literatura română – proba E)a) – probă scrisă
26 august 2014	Limba și literatura maternă – proba E)b) – probă scrisă
27 august 2014	Proba obligatorie a profilului – proba E)c) – probă scrisă
29 august 2014	Proba la alegere a profilului și specializării – proba E)d) – probă scrisă
1 septembrie 2014	Afișarea rezultatelor (până la orele 12:00) și depunerea contestațiilor (orele 12:00–16:00)
2–3 septembrie 2014	Rezolvarea contestațiilor
4 septembrie 2014	Afișarea rezultatelor finale

NOTĂ: La solicitarea comisiilor de bacalaureat județene/ale municipiului București sau din proprie inițiativă, Comisia Națională de Bacalaureat poate aproba prelungirea perioadelor de susținere a probelor de evaluare a competențelor digitale sau lingvistice.

Scanned with OKEN Scanner

PROGRAMA DE EXAMEN PENTRU DISCIPLINA
LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

I. STATUTUL DISCIPLINEI

Limba și literatura română are un statut important în structura examenului de bacalaureat, prin ponderea sa reflectată în prezența celor două forme obligatorii de evaluare a performanțelor: în competențele lingvistice de comunicare orală în limba română și în competențele generale și specifice formate pe durata învățământului secundar superior, liceal (proba scrisă), probă comună pentru toate filierele, profilurile și specializările.

Curriculumul liceal, care stabilește principiul studierii limbii și literaturii române din perspectivă comunicativ-funcțională, pune accent pe latura formativă a învățării, fiind centrat pe achiziționarea de competențe, fapt care a determinat precizarea, în programa de bacalaureat, a competențelor de evaluat și a conținuturilor din domeniile: A. literatura română, B. limbă și comunicare.

Proba scrisă vizează competențele de receptare și de producere a mesajelor scrise (inclusiv a unor mesaje care transpun în scris strategii și reguli de exprimare orală) și conținuturi asociate acestora, în conformitate cu programa școlară pentru disciplina limba și literatura română: filiera teoretică – profil uman, filiera vocațională – profil pedagogic. Structura subiectelor permite rezolvarea acestora în 3 ore și este în conformitate cu prezenta programă de examen.

Evaluarea competențelor lingvistice de comunicare orală în limba română se aplică în receptarea mesajelor orale și scrise și în producerea unor tipuri de discurs (descriptiv, informativ, narativ, argumentativ) exersate în cadrul învățământului liceal. Subiectele cuprind texte literare și nonliterare, la prima vedere, precum și itemii corespunzători evaluării competențelor specifice și a conținuturilor asociate din prezenta programă. Subiectele vor avea un grad de complexitate care să permită tratarea integrală a acestora în maximum 10–15 minute.

II. COMPETENȚE DE EVALUAT

Prin susținerea examenului de bacalaureat la această disciplină, elevul va trebui să facă dovada următoarelor competențe dobândite în ciclul inferior și în cel superior de liceu (clasele a IX-a–a XII-a), corelate cu anumite conținuturi parcurse în cele două cicluri liceale:

1. Utilizarea corectă și adecvată a limbii române în diferite situații de comunicare

Competențe specifice	Conținuturi asociate
1.1. Utilizarea adecvată a strategiilor și a regulilor de exprimare orală în	– reguli ale monologului (contactul vizual cu auditoriul; raportarea la reacțiile auditoriului și în condiții de examinare), tehnici de construire a monologului; tipuri de monolog: povestire/relatare

Scanned with OKEN Scanner

monolog și în dialog, în vederea realizării unei comunicări corecte, eficiente și personalizate, adaptate unor situații de comunicare diverse	orală, descriere orală, monolog informativ, monolog argumentativ, exprimarea orală a reacțiilor și a opiniilor privind texte literare și nonliterare, filme artistice și documentare, spectacole de teatru, expoziții de pictură etc.; adecvarea la situația de comunicare (auditoriu, context) și la scopul comunicării (informare, argumentare/persuasiune etc.) – reguli și tehnici de construire a dialogului (atenția acordată partenerului, preluarea/redarea cuvântului la momentul oportun, dozarea participării la dialog etc.); tipuri: conversația, discuția argumentativă, interviul (interviul publicistic, interviul de angajare); adecvarea la situația de comunicare (partener, context etc.) și la scopul comunicării (informare, argumentare/persuasiune etc.); argumentare și contraargumentare în dialog – stilurile funcționale adecvate situației de comunicare – rolul elementelor verbale, paraverbale și nonverbale în comunicarea orală: privire, gestică, mimică, spațiul dintre persoanele care comunică, tonalitate, ritmul vorbirii etc.
1.2. Utilizarea adecvată a tehnicilor de redactare și a formelor exprimării scrise compatibile cu situația de comunicare în elaborarea unor texte diverse	– reguli generale în redactare (structurarea textului, adecvarea la cerința de redactare, adecvare stilistică, așezare în pagină, lizibilitate) – relatarea unei experiențe personale, descriere, povestire, argumentare, știri, anunțuri publicitare, corespondență privată și oficială; cerere, proces-verbal, curriculum vitae, scrisoare de intenție, scrisoarea în format electronic (e-mail) – exprimarea reacțiilor și a opiniilor față de texte literare (studiate sau la prima vedere) și nonliterare, argumentare, rezumat, caracterizare de personaj, analiză, comentariu, sinteză, paralelă, eseu structurat, eseu liber/nestructurat – normele citării – normele limbii literare la nivelurile: ortografic și de punctuație, morfosintactic, lexico-semantic, stilistico-textual
1.3. Identificarea particularităților și a funcțiilor stilistice ale limbii în receptarea diferitelor tipuri de mesaje/texte	– limbaj standard, limbaj literar, limbaj colocvial, limbaj popular, limbaj regional, limbaj arhaic; argou, jargon – expresivitatea în limbajul comun și în limbajul poetic
1.4. Receptarea adecvată a sensului/sensurilor unui mesaj transmis prin diferite tipuri de texte orale sau scrise	– texte literare (proză, poezie, dramaturgie); texte nonliterare, – memorialistice, epistolare, jurnalistice, juridic-administrative, științifice, argumentative, mesaje din domeniul audio-vizualului – sens denotativ și sensuri conotative – calitățile generale și particulare ale stilului: claritate, proprietate, concizie, precizie, puritate, corectitudine, variație stilistică, simetrie, naturalețe, cursivitate, eufonie* – elemente care înlesnesc sau perturbă receptarea: canalul, codul, contextul

Scanned with OKEN Scanner

	– ficțiune, imaginație, invenție; realitate, adevăr – scopul comunicării: informare, delectare, divertisment etc. – reacțiile receptorului: cititor, ascultător
1.5. Utilizarea adecvată a achizițiilor lingvistice în producerea și în receptarea diverselor texte orale și scrise, cu explicarea rolului acestora în construirea mesajului	– componentele și funcțiile actului de comunicare – niveluri ale receptării și producerii textelor orale și scrise: fonetic, ortografic și de punctuație, morfosintactic, lexico-semantic, stilistico-textual, nonverbal și paraverbal – normele limbii literare la toate nivelurile: fonetic, ortoepic, ortografic și de punctuație, morfosintactic, lexico-semantic, stilistico-textual – tipuri textuale și structura acestora: narativ, descriptiv, informativ, argumentativ – discursul politic, discursul publicistic – rolul verbelor în narațiune; rolul adjectivelor în descriere – rolul formulelor de adresare, de inițiere, de menținere și de închidere a contactului verbal în monolog și în dialog

2. Utilizarea adecvată a strategiilor de comprehensiune și de interpretare, a modalităților de analiză tematică, structurală și stilistică în receptarea textelor literare și nonliterare

Competențe specifice	Conținuturi asociate
2.1. Identificarea temei și a modului de reflectare a acesteia în textele studiate sau în texte la prima vedere	– temă, motiv/motive identificat(e) în texte, viziune despre lume – genuri literare: epic, liric, dramatic – modul de reflectare a unei idei sau a unei teme în mai multe opere literare, aparținând unor genuri sau epoci diferite
2.2. Identificarea și analiza principalelor componente de structură, de compoziție și de limbaj specifice textului narativ	– particularități ale construcției subiectului în textele narative – particularități ale compoziției în textele narative: incipit, final, episoade/secvențe narative, tehnici narative – instanțele comunicării în textul narativ – construcția personajelor; modalități de caracterizare a personajului; tipuri de personaje – tipuri de perspectivă narativă – specii epice: basm cult, nuvelă, roman – registre stilistice, limbajul personajelor, limbajul naratorului – stilul direct, stilul indirect, stilul indirect liber
2.3. Identificarea și analiza principalelor componente de structură și de limbaj specifice textului dramatic	– particularități ale construcției subiectului în textul dramatic – particularități ale compoziției textului dramatic – modalități de caracterizare a personajelor – registre stilistice, limbajul personajelor, notațiile autorului – specii dramatice: comedia, drama* – un text dramatic postbelic – creație dramatică și spectacol – cronica de spectacol

Scanned with OKEN Scanner

2.4. Identificarea și analiza elementelor de compoziție și de limbaj în textul poetic	– titlu, incipit, relații de opoziție și de simetrie, elemente de recurență: motiv poetic, laitmotiv, simbol central, idee poetică – sugestie și ambiguitate – imaginar poetic, figuri semantice (tropi); elemente de prozodie – poezie epică, poezie lirică – instanțele comunicării în textul poetic
2.5. Compararea unor viziuni despre lume, despre condiția umană sau despre artă reflectate în texte literare, nonliterare sau în alte arte	– viziune despre lume, teme și motive, concepții despre artă, sensuri multiple ale textelor literare – limbajul literaturii, limbajul cinematografic, limbajul picturii; limbajul muzicii (pentru proba orală)
2.6. Interpretarea textelor studiate sau la prima vedere prin prisma propriilor valori și a propriei experiențe de lectură	– lectură critică: elevii evaluează ceea ce au citit; lectură creativă: elevii extrapolează, caută interpretări personale, prin raportări la propria sensibilitate, experiență de viață și de lectură

3. Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/literare

Competențe specifice	Conținuturi asociate
3.1. Identificarea și explicarea relațiilor dintre operele literare și contextul cultural în care au apărut acestea	– trăsături ale curentelor culturale/literare reflectate în textele literare studiate sau în texte la prima vedere
3.2. Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea și relaționarea cunoștințelor asimilate	– fundamente ale culturii române (originile și evoluția limbii române* – perioada veche (formarea conștiinței istorice)* – curente culturale/literare în secolele XVII-XVIII: umanismul și iluminismul – perioada modernă: **a.** secolul al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea (perioada pașoptistă; România, între Occident și Orient*; criticismul junimist) **b.** curente culturale/literare în secolul al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea (romantismul, realismul, simbolismul, prelungiri ale romantismului și clasicismului*) **c.** perioada interbelică (orientări tematice în romanul interbelic, tipuri de roman: psihologic și al experienței; poezia interbelică, diversitate tematică, stilistică și de viziune; curente culturale/literare în perioada interbelică: modernism, tradiționalism; orientări avangardiste*, identitate culturală în context european) **d.** perioada postbelică (romanul postbelic, tipuri de roman în perioada postbelică*, un roman scris între 1960-1980*, un roman

Scanned with OKEN Scanner

	scris după 1980*; poezia în perioada postbelică; teatrul în perioada postbelică; curente culturale/literare: postmodernismul) – curente culturale/literare românești în context european*

4. Argumentarea în scris și oral a unor opinii în diverse situații de comunicare

Competențe specifice	Conținuturi asociate
4.1. Identificarea structurilor argumentative în texte literare și nonliterare studiate sau la prima vedere	– construcția textului argumentativ; rolul conectorilor în argumentare, structuri și tehnici argumentative în texte literare și nonliterare, scrise sau orale – logica și coerența mesajului argumentativ
4.2. Argumentarea unui punct de vedere față de o problematică pusă în discuție	– verbe evaluative, adverbe de mod/predicative ca mărci ale subiectivității evaluative, cuvinte cu rol argumentativ, structuri sintactice în argumentare – construcția discursului argumentativ: structuri specifice, conectori, tehnici argumentative, eseul argumentativ
4.3. Compararea și evaluarea unor argumente diferite, pentru formularea unor judecăți proprii	– textul critic (recenzia, cronica literară, eseul, studiul critic) în raport cu textul discutat* – interpretări și judecăți de valoare exprimate în critica și în istoria literară – eseul structurat, eseul liber

NOTĂ: Temele marcate (*) sunt doar pentru filiera teoretică, profil umanist și filiera vocațională, profil pedagogie.

Scanned with OKEN Scanner

CONȚINUTURILE PROGRAMEI DE LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ PENTRU EXAMENUL DE BACALAUREAT 2013

a. LITERATURĂ

Autori canonici: Mihai Eminescu, Ion Creangă, I.L. Caragiale, Titu Maiorescu, Ioan Slavici, G. Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, E. Lovinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu.

Notă. Conform programei școlare în vigoare, examenul de bacalaureat nu implică studiul monografic al scriitorilor canonici, ci studierea a cel puțin unui text din opera acestora. Textele literare la prima vedere pot aparține atât autorilor canonici, cât și altor autori studiați.

Pentru proba scrisă, elevii trebuie să studieze în mod aprofundat cel puțin numărul minim de texte prevăzute în programa școlară, despre care să poată **redacta** un eseu structurat, un eseu liber sau un eseu argumentativ, în care să aplice conceptele de istorie și teorie literară (perioade, curente literare/culturale, elemente de analiză tematică, structurală și stilistică) menționate în prezenta programă.

Tematica studiilor de caz și dezbaterile menționate în programă pot fi valorificate în cadrul probelor orale și scrise, prin solicitarea argumentării unor opinii sau judecăți de valoare (reproduse) pe marginea temelor respective.

b. LIMBĂ ȘI COMUNICARE

Niveluri de constituire a mesajului

Notă. Conținuturile de mai jos vizează:

– aplicarea, în diverse situații de comunicare, a normelor ortografice, ortoepice, de punctuație, morfosintactice și folosirea adecvată a unităților lexico-semantice;

– aplicarea cunoștințelor de limbă, inclusiv a celor dobândite în ciclul gimnazial, în exprimarea corectă și în receptarea textelor studiate sau la prima vedere.

Nivelul fonetic

– pronunții corecte/incorecte ale neologismelor; hiat, diftong, triftong; accentul;

– cacofonia; hipercorectitudinea;

– pronunțare/lectura nuanțată a enunțurilor (ton, pauză, intonație).

Nivelul lexico-semantic

– variante lexicale; câmpuri semantice

– erori semantice: pleonasmul, tautologia, confuzia paronimică

– derivate și compuse (prefixe, sufixe, prefixoide, sufixoide), schimbarea categoriei gramaticale

– relații semantice (polisemie; sinonimie, antonimie, omonimie)

– sensul corect al cuvintelor (în special al neologismelor)

– unități frazeologice (locuțiuni și expresii)

Scanned with OKEN Scanner

– interpretarea sensului cuvintelor în context
– câmpuri semantice și rolul acestora în interpretarea mesajelor scrise și orale
– etimologia populară, hipercorectitudinea
– sensul cuvintelor în context; sens denotativ și sens conotativ

Nivelul morfosintactic
– forme flexionare ale părților de vorbire (pluralul substantivelor, articularea substantivelor, forme cazuale; forme flexionare ale verbului, adjective fără grade de comparație, numerale etc.); valori expresive ale părților de vorbire; mijloace lingvistice de realizare a subiectivității vorbitorului
– elemente de acord gramatical (între predicat și subiect – acordul logic, acordul prin atracție; acordul atributului cu partea de vorbire determinată);
– elemente de relație (prepoziții, conjuncții, pronume/adjective pronominale relative, adverbe relative)
– valori stilistice ale coordonării și subordonării în frază
– anacolutul

Nivelul ortografic și de punctuație
– norme ortografice și de punctuație în constituirea mesajului scris (scrierea corectă a cuvintelor, scrierea cu majusculă, despărțirea cuvintelor în silabe, folosirea corectă a semnelor de ortografie și de punctuație)
– rolul semnelor ortografice și de punctuație în înțelegerea mesajelor scrise

Nivelul stilistico-textual
– registre stilistice (standard, colocvial, specializat etc.) adecvate situației de comunicare
– coerență și coeziune în exprimarea orală și scrisă
– tipuri de texte și structura acestora: narativ, descriptiv, informativ, argumentativ
– stiluri funcționale adecvate situației de comunicare
– limbaj standard, limbaj literar, limbaj colocvial, limbaj popular, limbaj regional, limbaj arhaic; argou, jargon
– stil direct, stil indirect, stil indirect liber
– rolul figurilor de stil și al procedeelor artistice în constituirea sensului
– rolul elementelor arhaice și regionale în receptarea mesajelor

NOTĂ: Programa de examen este realizată în conformitate cu prevederile programelor școlare în vigoare. Subiectele pentru examenul de bacalaureat 2014 se elaborează în baza prevederilor prezentei programe. Conform Adreselor M.Ed.C. nr. 48.871/23 noiembrie 2005 și nr. 31.641/3 mai 2006, începând cu anul școlar 2006-2007, *„respectarea normelor* prevăzute în ediția a II-a a *Dicționarului ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române* (DOOM2) *este obligatorie* [...] *la examenele de bacalaureat*, în cadrul cărora elevii vor face dovada cunoașterii acestora, fiind evaluați ca atare".

Scanned with OKEN Scanner

STRUCTURA PROBEI SCRISE DE BACALAUREAT LA DISCIPLINA LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

Proba scrisă la limba și literatura română conține 3 tipuri de subiecte:

1. **SUBIECTUL I** cuprinde un text literar studiat/la prima vedere, care aparține unuia dintre genurile: liric, epic, dramatic. Tipuri de cerințe:
   - **menționează** câte un sinonim/antonim/omonim pentru sensul din text al cuvintelor indicate;
   - **prezintă** rolul semnelor de punctuație din structura indicată;
   - **scrie** două expresii/locuțiuni care conțin partea de vorbire indicată;
   - **identifică** tema/motivul/viziunea despre lume din fragmentul citat;
   - **transcrie** o secvență care conține o imagine artistică (vizuală, olfactivă, auditivă etc.);
   - **selectează** una/două sintagme care sugerează dimensiunea spațială, temporală/dimensiunea morală a personajului în fragmentul citat (în funcție de tipul textului);
   - **explică** semnificația a două figuri de stil diferite/unui element de compoziție/unei indicații a autorului;
   - **comentează**, în 6–10 rânduri, secvența indicată;
   - **ilustrează**, în 4–6 rânduri, o caracteristică a speciei literare/tipului de text din care face parte fragmentul citat.
2. **SUBIECTUL AL II-LEA** poate cuprinde un text de tip aforistic/critic. Cerință:
   - elaborarea unui text de tip argumentativ, cu dimensiunea de 15–30 de rânduri, prin raportare la textul suport.
3. **SUBIECTUL AL III-LEA** conține ca tip de cerință elaborarea unui eseu structurat, ce vizează aspecte de analiză tematică, structurală, stilistică a operelor studiate, aparținând autorilor canonici/speciilor literare menționate.

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚĂ

Prezenta lucrare își propune să ofere elevilor un instrument adecvat cerințelor actuale ale probei de bacalaureat.

Considerăm necesare câteva precizări:

- La **Subiectul I** (primii patru itemi, de obicei) unele rezolvări pot fi schematice, în sensul că nu s-au formulat peste tot răspunsuri sub formă de enunțuri: repetițiile ar fi fost inerente/obositoare la lectură. E recomandabil însă ca elevii să soluționeze cerințele prin propoziții dezvoltate.

- La **Subiectul al II-lea** – deși este evident că cerințele solicită un răspuns eminamente personal, rezolvările propuse de noi pot fi utilizate de elevi pentru a-și fundamenta propriile texte argumentative.

- Cât despre **Subiectul al III-lea**, reluările de idei și de formulări au fost de neocolit. Însă ceea ce propune a treia secțiune este *chiar* un exemplu de scriere a unui eseu structurat/argumentativ, și nu o amalgamare de informații. Am încercat, de exemplu, în cazul eseului structurat, să integrăm într-o curgere firească toate cele patru repere propuse de cerință pentru *a fi avute în vedere* și nicidecum să aglomerăm fără discernământ – pe lângă o introducere și o încheiere – patru fragmente de text independente, ce niciodată nu vor avea unitate. Așadar, recomandăm candidaților să urmărească logica organizării informației, nu să memoreze.

Precizăm, de asemenea, că modelele de subiecte rezolvate se adresează tuturor specializărilor, acoperind atât întreaga programă școlară, cât și tipurile de itemi specifici bacalaureatului diferențiat (real-tehnologic/uman-pedagogic), inițiat în 2013.

Elevilor cărora proba scrisă a examenului de bacalaureat sau propunerile noastre de răspuns li se vor părea prea dificile le reamintim împreună cu George Călinescu că *prea multă indulgență școlară e un fel de inflație de valori*. Tuturor, mult succes!

Autorii

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 1

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Gerul aspru și sălbatic strânge-n brațe-i cu jălire
Neagra lumcă de pe vale care zace-n amorțire;
El ca pe-o mireasă moartă o-ncunună despre ziori
C-un văl alb de promoroacă și cu țurțuri lucitori.

Gerul vine de la munte, la fereastră se oprește,
Și, privind la focul vesel care-n sobe strălucește,
El depune flori de iarnă pe cristalul înghețat,
Crini și roze de zăpadă ce cu drag le-a sărutat.

Gerul face cu-o suflare pod de gheață între maluri,
Pune streșinelor casei o ghirlandă de cristaluri,
Iar pe fețe de copile înflorește trandafiri,
Să ne-aducă viu aminte de-ale verii înfloriri.

Gerul dă aripi de vultur cailor în spumegare
Ce se-ntrec pe câmpul luciu, scoțând aburi lungi pe nare.
O! tu, gerule năprasnic, vin', îndeamnă calul meu
Să mă poarte ca săgeata unde el știe, și eu!

(Vasile Alecsandri, *Gerul*)

1. Selectează două cuvinte care aparțin câmpului semantic al ***iernii***. **2 puncte**
2. Precizează rolul semnelor de punctuație din prima strofă. **2 puncte**
3. Transcrie un vers care conține o locuțiune verbală, folosită cu efecte expresive. **2 puncte**
4. Menționează două teme/motive literare, prezente în poezie. **4 puncte**
5. Precizează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric în textul dat. **4 puncte**
6. Explică semnificația unei figuri de stil identificate în prima strofă. **4 puncte**
7. Motivează plasarea în poziție inițială, în fiecare catren, a substantivului ***gerul***. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, ultima strofă, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**
9. Ilustrează una dintre caracteristicile limbajului poetic (de exemplu: *expresivitate, ambiguitate, sugestie, reflexivitate*), prezentă în textul dat. **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

rezolvare

1. Gerul, promoroacă, înghețat, gheață.
2. Punctul și virgula marchează o pauză în vorbire, intermediară ca durată celor două semne de punctuație luate separat, pauza fiind mai scurtă decât cea impusă de punct și mai lungă decât în cazul virgulei.
3. *Să ne-aducă viu aminte de-ale verii înfloriri.*
4. Tema naturii, iar motivele poetice sunt: iarna, gerul, lunca, focul, caii, gheața etc.
5. Pronumele personal de pers. a II-a sg.: „tu"; verbul la imperativ: „vin'"; interjecția: „o!", construcția exclamativă: „Să mă poarte ca săgeata unde el știe, și eu!", ce conține pronumele de persoana I *eu*.
6. Figura de stil dominantă în prima strofă este personificarea; ea *se realizează prin atribuirea unor trăsături fizice și psihice umane unor elemente ale naturii:* gerul, respectiv lunca. Astfel, gerul, element stihial, prezintă caracteristicile pasiunii și dinamismului bărbătești, fiind „aspru și sălbatic". În contrast cu acesta, apare feminitatea prin definiție pasivă a luncii, care „zace-n amorțire". Mai mult, încleștarea acestor forțe ale naturii, aerul și pământul, amintește de o uniune nupțială, tragică prin moartea miresei. Personificarea sugerează aici conservarea forțelor vitale în anotimpul hibernal.
7. Repetarea acestui element lexical în poziția inițială a fiecărui catren este în consonanță cu titlul și deci cu tema textului. Pe de altă parte, cele patru strofe propun tot atâtea ipostaze ale gerului, realizând împreună o viziune unitară în diversitatea ei asupra acestui element. Astfel, gerul ne apare, pe rând, cu trăsături specifice virilității, apoi ca artizan al florilor de gheață, ca veritabil arhitect și animator al vieții, în fine, ca principiu dinamic.
8. Ca în multe dintre pastelurile sale, poetul concepe și aici construcția poeziei pe două planuri, static și dinamic, acesta din urmă animând atmosfera catrenului final printr-o cavalcadă. Motorul episodului poetic este gerul, fapt sugerat de metafora „dă aripi de vultur". Cel de-al doilea vers surprinde cucerirea spațiilor nesfârșite prin viteza galopului, într-o imagine artistică de tip kinetic; epitetul *luciu* ce descrie câmpul indică lipsa oricărui reper în plan vertical, dând impresia infinitului. Aceeași figură de stil se regăsește în sintagma *aburi lungi*, ce arată, în egală măsură, vioiciunea animalelor și efortul consumat. În ultimele două versuri, cu tonalități de poezie populară, este invocat gerul pentru a îndemna calul *ca săgeata* (comparație) *unde el știe, și eu*, adică spre ființa iubită. Remarcăm atmosfera impregnată de o vitalitate sălbatică, în care decorul campestru reflectă în chip simbolic starea sufletească a omului.
9. Expresivitatea se realizează prin limbajul poetic bogat în figuri de stil ce construiesc imagini artistice de o plasticitate excepțională. Relevante sunt în acest sens toate cele patru catrene. În primul, de exemplu, motivul nopții geroase se realizează cu ajutorul personificării și al epitetelor personificatoare *gerul aspru și sălbatic*, al inversiunii *neagra luncă* și, nu în ultimul rând, al comparației între doi termeni ce fac referire la anumite aspecte ale ritualului nupțial: lunca încununată ca mireasă. Aceeași figură de stil dominantă, personificarea, marchează tabloul celei de-a doua strofe, dublată de epitetele metaforice *crini și roze de zăpadă*. Strofa a treia

Scanned with OKEN Scanner

nuanțează specificul hibernal prin metafore *pe fețe de copile înflorește trandafiri* și prin antiteza cu vara. Ultima strofă exprimă vitalitatea puternică a naturii prin invocație: *O! tu, gerule năprasnic...* etc.

Cristina Erdei

VARIANTA 2

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Pe coastele Calabrei vaporu-naintează*
*În unda luminoasă ce noaptea fosforează**;*
El taie-o brazdă lungă pe-al mării plai senin,
Și luna, vas de aur, plutește-n ceruri lin.

În dreapta, pe-ntuneric, se-nalță-un negru munte,
Vulcanul bătrân Etna cu lava stinsă-n frunte;
Sebastru ce cunoaște al globului mister,
El pare că din sânu-i azvârle stele-n cer.

*În stânga e Carybda*** sălbatică, stâncie.*
Din zare se întinde o punte argintie
Pe care se îndreaptă vaporul legănat,
Ce calcă orizonul cu stele semănat.

Dorm valurile mării sub atmosfera caldă.
În baie azurie Sicilia se scaldă;
Și-n umbră călătorul, țintind ochii spre mal,
*Aspiră-al Syracusei**** parfum oriental.*

(Vasile Alecsandri, *Pe coastele Calabrei*)

* *Calabria* – regiune a Italiei meridionale
** *fosforează* – (înv.) luminează în întuneric, manifestă fenomenul de fosforescență
*** *Carybda* – monstru acvatic care trăia pe o stâncă din strâmtoarea Messina; înghițea uriașe cantități de apă și, odată cu ea, tot ceea ce plutea în apropiere
**** *Syracusa* – port pe coasta răsăriteană a Siciliei

1. Menționează câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor ***mister*** și ***parfum***. **2 puncte**
2. Precizează rolul cratimei din structura: *stele-n cer*. **2 puncte**
3. Scrie două expresii/locuțiuni care conțin verbul ***a călca***. **2 puncte**
4. Menționează două cuvinte din textul dat, a căror formă nu mai este acceptată de ***DOOM***[2]. **4 puncte**
5. Transcrie un fragment de vers/un vers în care apare o imagine vizuală. **4 puncte**
6. Explică semnificația unei figuri de stil identificate în a doua strofă. **4 puncte**
7. Prezintă semnificația titlului, în relație cu textul poeziei date. **4 puncte**

883631
BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH.ASACHI" IAȘI
Scanned with OKEN Scanner

8. Comentează, în 6–10 rânduri, ultima strofă, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**
9. Motivează, cu ajutorul a două argumente, prezența descrierii în poezia citată. **4 puncte**

rezolvare

1. *Mister* – taină, secret; *parfum* – aer, mireasmă, iz.
2. Cratima marchează căderea vocalei *î* și rostirea într-o singură silabă a două părți din două cuvinte diferite. La nivel prozodic, rolul ei este de a menține ritmul și măsura. Din punct de vedere stilistic, potențează eufonia textului.
3. A călca în picioare, a călca pe urmele cuiva, a călca strâmb.
4. *Sehastru*-sihastru; *orizonul*-orizontul.
5. Unda luminoasă; valurile mari; punte argintie; baie azurie; luna, vas de aur.
6. În strofa a doua, ultimul vers sugerează printr-o expresie metaforică spectacolul erupției vulcanului Etna. Din adâncurile pământului, *din sânu-i*, muntele *azvârle* rocile incandescente spre cer, dând impresia că acestea se fixează pe boltă sub formă de stele. Imaginea este urmărită în plan vertical și dă impresia de forță și grandoare. Remarcăm, de asemenea, finețea percepției poetice prin respectarea proporțiilor spațiale, în raport cu traiectoria elementelor dinamice.
7. Fiind un text poetic descriptiv, un pastel, titlul concentrează în el tabloul, sintetizând parcursul vaporului pe mare și localizându-l. Reluat și la începutul primei strofe, promite descrierea unui spațiu exotic, fascinant.
8. Ultimul catren înfățișează, din perspectiva unui călător pe mare, peisajul și atmosfera mediteraneană a Siciliei. Imensitatea întinderilor acvatice este sugerată de metaforele *Dorm valurile mării sub atmosfera caldă* și *În baie azurie Sicilia se scaldă*, dar și de inversiunea prezentă în al doilea vers. Bogăția luminii solare apare indirect, dintr-un detaliu al tabloului: aflat *în umbră*, călătorul își îndreaptă ochii spre mal, animat de curiozitatea descifrării locurilor exotice, al căror specific este exprimat stilistic prin combinarea inversiunii cu epitetul în versul *Aspir-al Syracusei parfum oriental*. Epitetul cromatic *baie azurie*, alături de celelalte figuri de stil, formează imagini artistice vizuale. În concluzie, catrenul are meritul de a zugrăvi culoarea locală, atât de îndrăgită de romantici.
9. Prezența descrierii este motivată de folosirea figurilor de stil – epitete, metafore, aliterații –, a imaginilor artistice, predominant vizuale, dar și dinamice, a elementelor ce fixează cadrul – coastele Calabrei, Etna, Syracusa – alcătuind un tablou, de prezența substantivelor determinate de adjective etc.

Cristina Erdei

VARIANTA 3 (Bac 2010, model de subiect)

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Acum eram în voia mai multor emoții: încântat de primirea ce mi se făcea, de peisagiul gol din față, de marea de alături. Eram intimidat de atâția oameni primindu-mă cu

Scanned with OKEN Scanner

exclamații, cu toate că pe unii nici nu-i cunoșteam. Ioana, abia sosită și ea la Cavarna, a și luat aerul provincial: arsă de soare, pe frunte cu câțiva pistrui, îmbrăcată fără grijă, cu picioarele goale în pantofi. Rochia și-a lucrat-o singură, fără gust, cu toate că a vrut să o facă pretențioasă; parcă și-a luat modelul nu de la o mare croitoreasă unde se îmbracă de obicei, ci din vitrina prăvăliei principale din Cavarna. Câteva zorzoane inutile, și la spate chiar un început de trenă. Totul nepotrivit pentru atmosfera rustică de acolo, și, de altfel, praful a bătut stofa și a făcut garniturile și mai caraghioase. Dar această haină dădea un farmec nou Ioanei, o arăta sinceră, îi bănuiam toate gândurile ei pentru mine, căci voise să fie elegantă ca să-mi placă, gânduri naive și delicioase de copiliță zăpăcită, oricâte dezastre ar fi trecut peste dânsa, rămasă proaspătă orice ar fi învățat-o viața. O priveam acum cu dragoste, cu duioșie, milă, dar și cu reflecția: „Ce rochie urâtă! E lipsită de logică după obicei, căci de atâtea ori a fost îmbrăcată cu gust."

Aveam remușcări de gândul meu ascuns lângă fata care mă primea cu tot sufletul...

E foarte frumoasă Ioana, dar numai când este fericită. Ochii îi scânteie, fața se luminează, emoția îi inundă toată ființa. Oamenii au chipul frumos sau urât, indiferent de proporția perfectă, numai când oglindesc mistere venite din afund. Numai cei cari au suferit sunt frumoși...

(Anton Holban, *Ioana*)

1. Menționează câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor: ***rustic, farmec.*** **2 puncte**
2. Precizează rolul expresiv al punctelor de suspensie din secvența: *Aveam remușcări de gândul meu ascuns lângă fata care mă primea cu tot sufletul...* **2 puncte**
3. Scrie două expresii/locuțiuni care conțin verbul ***a bate.*** **2 puncte**
4. Identifică perspectiva narativă din fragmentul dat. **4 puncte**
5. Transcrie o structură care conține o imagine vizuală. **4 puncte**
6. Selectează două mărci ale subiectivității în fragmentul citat. **4 puncte**
7. Explică semnificația a două figuri de stil diferite, identificate în fragmentul citat. **4 puncte**
8. Comentează, în 3–5 rânduri, următoarea secvență: *Oamenii au chipul frumos sau urât, indiferent de proporția perfectă, numai când oglindesc mistere venite din afund. Numai cei cari au suferit sunt frumoși...* **4 puncte**
9. Ilustrează, în 4–6 rânduri, o trăsătură morală a personajului feminin, identificată în fragmentul citat. **4 puncte**

rezolvare

1. Sinonimele potrivite pentru sensul din text al cuvintelor *rustic* și *farmec* sunt: *rural, țărănesc*, respectiv *fascinație, vrajă*.
2. Punctele de suspensie din secvența citată marchează prelungirea reflecției personajului, evidențiind ezitarea acestuia între două sentimente contrare, anume remușcarea (derivată din superioritatea față de Ioana) și compasiunea pe care și-o justifică prin disponibilitatea ei afectivă („mă primea cu tot sufletul").
3. Expresii/locuțiuni cu verbul *a bate*: *a bate câmpii; a bate la cap; a bate apa-n piuă; a-și bate joc; a-și bate gura degeaba.*

Scanned with OKEN Scanner

4. Perspectiva narativă din fragmentul citat este subiectivă, Anton Holban implicând un personaj-narator care rostește un monolog interior. Prin urmare, viziunea este *împreună cu.*
5. Structuri care conțin imagini vizuale sunt: „peisagiul gol din față"; „pe frunte cu câțiva pistrui"; „ochii îi scânteie, fața se luminează".
6. Mărcile subiectivității în fragmentul citat sunt: verbele la persoana I – „eram", „priveam", „aveam", pronumele de persoana I – „mine", „-mi", precum și exclamația retorică „ce rochie urâtă!".
7. Enumerația „arsă de soare, pe frunte cu câțiva pistrui, îmbrăcată fără grijă, cu picioarele goale în pantofi" conturează portretul fizic al Ioanei, așa cum este acesta perceput de către tânărul narator. Toate însușirile pe care bărbatul i le atribuie sunt menite să susțină „aerul provincial" al fetei, însă, totodată, denotă caracteristica principală a personajului-narator – aroganța, potențată de complexul de superioritate. Epitetul dublu din structura „gânduri naive și delicioase" exprimă trăsăturile morale și psihologice ale tinerei, evidențiind din nou și sentimentele ezitante ale protagonistului: pe de o parte, el o consideră inferioară, pe de altă parte, o simpatizează tocmai pentru că *ego*-ul lui este satisfăcut.
8. Rândurile citate sunt specifice prozei subiective, deoarece constituie un exemplu de intelectualizare a interiorității naratorului. Opinia sa despre frumusețea/urâțenia fizică depinde exclusiv de o percepție subiectivă, de vreme ce el menționează că judecata sa e diferită de percepția comună, după cum sugerează sintagmele „indiferent de proporția comună". În opinia sa, dramele interioare, suferințele marcante transfigurează individul, oferindu-i o frumusețe spirituală. Sugestivă în acest sens devine metafora oglindirii din secvența: „Oamenii au chipul frumos sau urât [...] numai când oglindesc mistere venite din afund. Numai cei care au suferit sunt frumoși...".
9. După cum bine se știe, în narațiunile subiective, trăsăturile morale ale personajelor reprezintă veritabile proiecții personale, care transmit mai multe informații despre narator decât despre personajul observat. Un exemplu potrivit este Ioana din romanul holbanian. Principala sa trăsătură (pentru protagonistul care se consideră superior) este naivitatea, inocența sa. Indiferent de „dezastrele" pe care le-a experimentat, ea se dovedește doar o „copiliță zăpăcită", „proaspătă", demnă de compasiunea bărbatului pe care îl iubește.

Cosmin Borza

VARIANTA 4

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate;
Către țărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc,
Șale valurilor mândre generații spumegate
Zidul vechi al mănăstirei în cadență îl izbesc.

Scanned with OKEN Scanner

Dintr-o peșteră, din râpă, noaptea iese, mă-mpresoară:
De pe muche, de pe stâncă, chipuri negre se cobor;
Mușchiul zidului se mișcă... pântre iarbă se strecoară
O suflare, care trece ca prin vine un fior.

Este ceasul nălucirei: un mormânt se desvălește,
O fantomă-ncoronată din el iese... o zăresc...
Iese... vine către țărmuri... stă... în preajma ei privește...
Râul înapoi se trage... munții vârful își clătesc.

Ascultați...! marea fantomă face semn... dă o poruncă...
Oștiri, taberi fără număr împrejuru-i înviez...
Glasul ei se-ntinde, crește, repetat din stâncă-n stâncă,
Transilvania-l aude, ungurii se înarmez.

Oltule, care-ai fost martur vitejiilor trecute
Și puternici legioane p-a ta margine-ai privit,
Virtuți mari, fapte cumplite îți sunt ție cunoscute,
Cine oar' poate se fie omul care te-a-ngrozit?

(Grigore Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia*)

1. Transcrie două cuvinte care aparțin câmpului semantic al ***naturii.*** **2 puncte**
2. Precizează rolul punctelor de suspensie din strofa a patra. **2 puncte**
3. Scrie două expresii/locuțiuni care conțin cuvântul ***ceas.*** **2 puncte**
4. Menționează două teme/motive literare, prezente în poezie. **4 puncte**
5. Transcrie două structuri/fragmente de vers care conțin imagini artistice diferite. **4 puncte**
6. Explică semnificația unei figuri de stil identificate în strofa a doua. **4 puncte**
7. Motivează alternanța verbelor la prezent, din partea inițială, cu cele de perfect compus, din partea finală a textului. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, ultima strofă, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**
9. Ilustrează una dintre caracteristicile limbajului poetic (de exemplu: *expresivitate, ambiguitate, sugestie, reflexivitate*), prezentă în textul dat. **4 puncte**

rezolvare

1. *Iarbă, râul, stâncă, munții, râpă.*
2. Punctele de suspensie au rolul de a spori efectul dramatic al viziunii poetice despre reînvierea voievodului. Ele apar urmate de semnul exclamării după verbul la imperativ *Ascultați*, marcând o pauză necesară concentrării auzului pentru a surprinde sunetele ce însoțesc iluzoriu întoarcerea trecutului. Tot în primul vers, ele despart elementele unei enumerații și prelungesc ipotetic această figură de stil, subliniind afectiv atitudinea autoritară a voievodului, care *face semn... dă o poruncă...* Cu rol similar apar și la sfârșitul celui de-al doilea vers.

Scanned with OKEN Scanner

3. A-i veni ceasul cuiva, a se da de ceasul morții, în al doisprezecelea ceas, a da ceasul înainte/înapoi.
4. Natura, timpul, fantoma, mănăstirea, trecutul glorios, peștera, râpa, noaptea.
5. *Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate; Dintr-o peșteră, din râpă, noaptea iese* – imagini vizuale.

Glasul ei se-ntinde, crește; generații spumegate/[...] *în cadență îl izbesc* – imagini auditive.

6. Comparația *pântre iarbă se strecoară/ O suflare, care trece ca prin vine un fior* pune în balanță două elemente concrete, *suflarea*, pe de o parte, termen comparat, cu *fiorul*, termen comparant. Perceperea acestor senzații, una epidermică, cealaltă interioară, viscerală, se face printr-o combinație a simțurilor tactil și termic, ceea ce le apropie de sfera hipersensibilității, în deplină consonanță cu proiecția halucinantă a învierii domnitorului mort și a oștirii sale.
7. Verbele din prima parte a textului fixează un cadru lipsit parcă de vulnerabilitate în fața vremii, situat într-un prezent continuu. Astfel, turnurile își întind umbrele către țărm, iar valurile lovesc, în cadență, zidul vechi al mănăstirii, creând impresia de perpetuare a lucrurilor într-o unică formă. În același timp, se creează impresia timpului revolut, prin repetabilitatea mișcării, pregătind astfel apariția fantomatică. Verbele la perfect compus din partea finală a textului transmit ideea recuperării trecutului glorios prin rememorare, prin evocarea legiunilor, a virtuților și a faptelor cumplite. Situat dincolo de timp, Oltul este invocat ca *martur vitejiilor trecute*.
8. Strofa finală evocă, după cum s-a arătat deja, dintr-o perspectivă a prezentului, *vitejiile trecute*, ce stârnesc sentimente de admirație și de mândrie patriotică, evidențiate cu ajutorul epitetelor *puternici legioane, virtuți mari, fapte cumplite*. Invocat ca martor al unor evenimente de excepție – a se vedea substantivul propriu în vocativ –, Oltul este personificat prin sugestia că ar fi fost *îngrozit* de un om, care nu poate fi altul decât voievodul celebrat în toată poezia. Caracterul remarcabil al faptelor de vitejie amintite reiese din interogația retorică din finalul strofei. Imaginile artistice vizuale conferă o viziune cinematografică textului.
9. În textul dat, expresivitatea se realizează, la nivel fonetic, prin succesiunea armonioasă a sunetelor în frazarea poetică (eufonie); alături de asonanță – figură sonoră ce denumește repetarea sub accent a unei vocale unice, de pildă „u", în des citatul vers „Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate" –, aceasta imprimă un ritm vibrant ce servește tonalității solemne a unui mesaj de factură patriotică. Acesta este susținut la nivel retoric de invocația Oltului sau de interogația retorică din ultima strofă a textului citat. La un alt nivel, pauzele marcate grafic de punctele de suspensie situează tensiunea lirică într-un crescendo, ca în versul „Iese... vine către țărmuri... stă... în preajma ei privește..."; la fel, enumerația, dominantă ca frecvență: „Dintr-o peșteră din râpă, noaptea iese, mă-mpresoară" etc. Retrospectiv, arhaismele fonetice „nălucirei", „desvălește", „martur" sau cele gramaticale „chipuri negre se cobor" etc. au savoarea limbii vechi.

Cristina Erdei

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 5

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Și pentru nori, aceste flamuri sure
Ce se târăsc pe culmi și ocolesc
Din miazănoapte către răsărituri,
Cuvine-se adânc să-ți mulțumesc

Și pentru ploi și pentru greul vânt
Și pentru zile și nopți și pentru stele
Și pentru vremi și jumătăți de vremi
Și pentru pacea cântecelor mele

Pentru izvor și pentru vii și stâni
Și ce e dincolo de oseminte
Pentru strămoși și pruncii nenăscuți
Și bucuria-aducerii-aminte

Pentru zăpezi și crini și pelicani
Și busuioc și fluturi și uitare
Și pentru amintiri îți mulțumesc
Și pentru ziua mea de-nmormântare

Și pentru anotimpuri, luni și ani,
Pentru făclii și spaime și lumină,
Pentru veșmintele de sărbători
În vatra asta stinsă și străină.

(Ioan Alexandru, *Mulțumire*)

1. Scrie două enunțuri pentru a ilustra omonimia cuvântului ***luni***. **2 puncte**
2. Precizează rolul cratimei din structura: *să-ți mulțumesc*. **2 puncte**
3. Transcrie un vers care conține doi termeni derivați cu prefixe. **2 puncte**
4. Menționează două teme/motive literare, prezente în poezie. **4 puncte**
5. Precizează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric în textul dat. **4 puncte**
6. Explică semnificația unei figuri de stil identificate în prima strofă a poeziei. **4 puncte**
7. Motivează folosirea repetată a cuvântului ***și*** la începutul versurilor. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, strofa a patra, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**
9. Prezintă semnificația titlului, în relație cu textul poeziei date. **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

rezolvare

1. Relația de omonimie poate fi ilustrată prin exemplele:
   Luni voi pleca din localitate.
   Sunt *luni* de când nu l-am văzut.
2. Cratima marchează căderea vocalei *î* și rostirea într-o singură silabă a două cuvinte diferite.
3. Vers care conține doi termeni derivați cu prefixe: *Pentru strămoși și pruncii nenăscuți.*
4. Teme și motive literare în text: *timpul, cântecul, strămoșii, pruncii, amintirile, norii.*
5. Mărci ale eului liric în text: forme verbale și pronominale de persoana I, *să mulțumesc, mele, mea*, de persoana a II-a, *îți.*
6. Metafora explicită *nori, aceste flamuri sure* asociază doi termeni din domeniul concretului, în virtutea asemănării dintre ei, fără ca imaginea artistică astfel creată să pună noțiunea descrisă într-o lumină cu totul nouă, surprinzătoare prin viziune, adică să constituie ceea ce Lucian Blaga numea metaforă revelatorie. Totuși, remarcăm finețea observației, prin care se face un transfer de semnificație dinspre *flamuri* spre *nori* pe baza a două criterii, și anume consistența mai densă a pânzei (din flamură) în raport cu vaporii de apă (din nori), iar pe de alta, coloritul, gri, întunecat, exprimat prin *sur*, cuvânt din registrul popular. În altă ordine de idei, obținem o definiție în sine a noțiunii de „nori", prin restrângerea ariei semantice a cuvântului, obținută cu ajutorul unui determinant, adică adjectivul pronominal *aceste.*
7. Cuvântul *și* prezent la începutul fiecărui vers marchează retoric elementele enumerației și ajută la construirea paralelismului sintactic, ce constă în repetarea aceleiași structuri sintactice în construcții simetrice.
8. Strofa a patra valorifică o serie de simboluri care jalonează viața poetului și transmit sentimentul de împăcare cu propria existență și de recunoștință pentru soarta sa, deoarece, printre lucrurile față de care manifestă o atitudine pozitivă, se află și ziua înmormântării sale, cu alte cuvinte, dispariția sa de pe pământ. Astfel, zăpezile, crinii, pelicanii reprezintă puritatea, aspirația spre ideal, iar busuiocul și fluturii, bucuria vieții, senzațiile îmbătătoare. După cum se poate observa, enumerația este figura de stil dominantă ca frecvență; pe de altă parte, remarcăm două elemente aflate în antiteză, uitarea și amintirile, însoțite și ele de aceeași recunoștință, poziție care trădează o anumită filozofie de viață, așa cum s-a arătat.
9. Titlul semnifică recunoștința eului poetic pentru toate lucrurile dăruite de Dumnezeu, de la felul în care este structurată lumea fizică, până la aspectele cele mai contradictorii ale propriului destin. Cuvântul *mulțumire* are deci dublu sens aici; pe lângă ideea de gratitudine, sugerează sentimentul de împăcare cu sine. Plenitudinea trăirii surprinde cu atât mai mult cu cât sunt evocate caracteristici ale existenței puțin agreabile, precum norii grei, adevărate *flamuri sure*, ploile, *greul vânt*, istoria vitregă sugerată de sintagma *jumătăți de vremuri, ziua de-nmormântare* sau *vatra stinsă și străină*, simbol al dezrădăcinării. Partea luminoasă a existenței transpare din evocarea stelelor, a păcii ce se degajă din propria poezie, a laturii bucolice a lumii, dată de *izvor* și de *stâni*, a credinței, a speranței în viitor etc.

Cristina Erdei

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 6

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Cu legănări abia simțite și ritmice, încet-încet,
Pe pajiștea din fața casei, caișii, zarzării și prunii,
Învești mântați în haine albe se clatină în fața lunii,
Stând gata parcă să înceapă un pas ușor de menuet.

Se cată ram cu ram, se-nclină, și-n urmă iarăși vin la loc,
Cochetării și grații albe, și roze gesturi, dulci arome,
Împrăștie în aer dantul acesta ritmic de fantome,
Ce-așteaptă de un an de zile minuta asta de noroc.

Ce e de spumă, sus pe ramuri, se face jos de catifea,
Și astfel umbrele căzute pe pajiște par mantii grele
Zvârlite de dănțuitorii ce au rămas numa-n dantele,
În parcul legendar în care s-a prefăcut grădina mea.

Pe gura scorburilor vântul plecat a deșteptat un cânt,
Și-nvoalte mâneci horbotate** se-ntind ușoare să salute*
Preludiul acestei stinse și dulci orchestre nevăzute,
Și-apoi cu reverențe pomii s-au înclinat pân' la pământ. [...]

Așa-s în clipa asta toate, dar mâine albii cavaleri,
Despodobiți de-atâtea grații, ce le-mprumută luciul lunii,
Vor deveni ce-au fost de-a pururi: caișii, zarzării și prunii,
Banalii pomi din fața casei, ce-i știu de-atâtea primăveri.

(Dimitrie Anghel, *Balul pomilor*)

* *învoalte*, adj. – rotunjit, plin, umflat, înfoiat
** *horbotate*, adj. – dantelate

1. Transcrie două cuvinte care aparțin câmpului semantic al ***pomilor.*** **2 puncte**
2. Precizează rolul cratimei și al apostrofului, din structura: *s-au înclinat pân' la pământ.* **2 puncte**
3. Transcrie doi termeni derivați cu prefix. **2 puncte**
4. Menționează două teme/motive literare, prezente în poezie. **4 puncte**
5. Transcrie două structuri/fragmente de vers care conțin imagini artistice diferite. **4 puncte**
6. Explică semnificația unei figuri de stil identificate în strofa a doua a poeziei. **4 puncte**
7. Prezintă semnificația titlului, în relație cu textul poeziei date. **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

8. Comentează, în 6–10 rânduri, ultima strofă a poeziei, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**
9. Motivează, cu ajutorul a două argumente, prezența descrierii în poezia citată. **4 puncte**

rezolvare

1. Cuvintele care aparțin câmpului semantic *al pomilor* sunt *caișii, zarzării, prunii.*
2. Cratima are rolul de a marca rostirea într-o singură silabă a două cuvinte diferite; apostroful notează căderea accidentală a sunetului *ă*, pentru păstrarea măsurii și a ritmului.
3. *înveșmântați, despodobiți*
4. În poezie sunt prezente teme/motive literare precum *pomii, luna, dansul, vântul* etc.
5. În text sunt prezente imagini vizuale ca de exemplu: *caișii, zarzării și prunii,/ Înveșmântați în haine albe; cu reverențe pomii s-au înclinat.* Din sfera auditivului fac parte fragmentele: *vântul plecat a deșteptat un cânt* sau *Preludiul acestei* [...] *orchestre nevăzute.*
6. Enumerația *Cochetării și grații albe, și roze gesturi, dulci arome* nuanțează în planul senzațiilor vizuale și olfactive frumusețea pomilor înfloriți. Observăm că elementele constitutive ale acestei figuri de stil sunt preluate, primele două din gama feminină a atitudinilor umane, iar cel de-al treilea din sfera mirosurilor. De asemenea, succesiunea respectă specificul floral și olfactiv al speciilor fructifere, dispuse în ordinea dată.
7. Titlul poeziei exprimă sub formă metaforică înflorirea pomilor fructiferi *pe pajiștea din fața casei.* Veșmintelor fastuoase purtate la o astfel de petrecere le corespund în plan vegetal inflorescențele bogate, în tonuri de alb și roz, emanând *dulci arome.* Din sfera semantică a balului fac parte elemente lexicale precum *menuet, danț, mantii, dănțuitori, orchestră, reverențe, cavaleri* etc. *Caișii, zarzării și prunii* sunt văzuți în atitudini umane specifice unui eveniment monden ca balul.
8. Ultima strofă a poeziei transmite ideea frumuseții trecătoare a pomilor, pe care venirea primăverii îi transformă din *banalii pomi din fața casei* în *albii cavaleri* poleiți de *luciul lunii.* Mărcile succesiunii temporale sunt asociate cu etape diferite din evoluția acestor copaci, după legile naturii. Astfel, dacă pentru *clipa asta* ei apar în toată splendoarea, *mâine, caișii, zarzării și prunii* redevin *ce-au fost de-a pururi,* adică prezențe obișnuite. Mesajul poetic se conturează printr-o suită de figuri artistice, ca metafora combinată cu epitetul, în expresia *albii cavaleri,* inversiunea *luciul lunii,* ce potențează atmosfera feerică, și enumerația. Toate acestea constituie imagini artistice caracterizate prin farmec și delicatețe.
9. Unul dintre argumente este prezența a numeroase substantive, în detrimentul verbelor, semn că nu avem în față un tablou dinamic, ci unul descriptiv. Al doilea argument este abundența adjectivelor cu rol de epitete și a imaginilor artistice, care conturează tabloul de o efemeră frumusețe al înfloririi pomilor.

Cristina Erdei

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 7

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Stihuri, zburați acum din mâna mea
Și șchiopătați în aerul cu floare,
Ca păsările mici de catifea
Ce-ncep în mai să-nvețe și să zboare.

Stihuri, acum porniți, vă scuturați,
Ca frunzele-aurite, pentru moarte.
Pustnicii tineri, triști și delicați,
Păstra-vă-vor într-un sicriu de carte.

Stihuri de suflet, dintre spini culese,
Îndurerate-n spic și rădăcini,
Pătrundeți, înțelese și neînțelese,
În suflete de prieteni și străini.

Și semănați, cu noaptea ce vă naște,
Sfială și-ndoieli unde-ți cădea,
Că Cel-ce-știe, însă nu cunoaște,
Varsă-ntuneric alb cu mâna mea.

(Tudor Arghezi, *Epigraf**)

* *epigraf*, s.n. – citat semnificativ așezat la începutul unei cărți, al unui capitol; scurtă inscripție de pe fațada unui edificiu, monument, carte etc.

1. Alcătuiește două enunțuri pentru a ilustra polisemia verbului a ***semăna***. **2 puncte**
2. Precizează rolul virgulelor din structura: *Stihuri, acum porniți, vă scuturați.* **2 puncte**
3. Scrie două expresii/locuțiuni care conțin cuvântul ***suflet***. **2 puncte**
4. Transcrie un vers care conține doi termeni aflați în relație de antonimie. **4 puncte**
5. Precizează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric în textul dat. **4 puncte**
6. Explică semnificația unei figuri de stil identificate în strofa a doua a poeziei. **4 puncte**
7. Evidențiază o valoare expresivă a întrebuințării verbelor la imperativ în textul dat. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, prima strofă a poeziei, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**
9. Motivează, prin evidențierea a două trăsături, caracterul de *artă poetică* al textului dat. **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

rezolvare

1. Polisemia verbului *a semăna* poate fi ilustrată prin enunțurile: *Ion îi* seamănă *tatălui său. După mers, el* seamănă *a popă.*
2. În structura dată, prima virgulă marchează punctuația specifică a unui substantiv în vocativ, aici *stihuri,* iar a doua delimitează elementele unei enumerații.
3. Dintre expresiile/locuțiunile care conțin cuvântul *suflet,* amintim: *a pune la suflet ceva, a fi trup și suflet alături de cineva.*
4. Un vers care conține doi termeni aflați in relație de antonimie este: *Pătrundeți, înțelese și neînțelese.*
5. Mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric în textul dat sunt: pronumele la persoana întâi *mea,* verbele la imperativ *zburați, schiopătați, pătrundeți, semănați,* pronumele la persoana a doua *vă* etc.
6. În strofa a doua, metafora *sicriu de carte* exprimă o viziune originală despre relația dintre autor și creația lui, respectiv accesul textului scris la cititori. Sintagma amintită nu poate fi înțeleasă izolat, ci doar în contextul strofei date. Astfel, prima ei accepțiune se referă la sentimentul că stihurile, odată concepute, nu-i mai aparțin poetului, deoarece marchează epuizarea stării de grație pe care numai inspirația o dă, în consecință, ele sunt moarte pentru el. Cartea este obiectul cultural ce face posibilă existența lor pentru cititori, pe un suport accesibil. Ca urmare, cartea adăpostește poezia, dar o și închide, o izolează, împiedică un contact fertil cu lectorul, în măsura în care nu e deschisă, citită.
7. Verbele la imperativ *zburați, șchiopătați, porniți, scuturați, pătrundeți* și *semănați* sugerează faptul că stihurile sunt veritabili mesageri spirituali ai poetului către cititori. Cuvintele alese provin din arii semantice diferite și sunt semnificative pentru ceea ce înseamnă concepere, scriere și receptare a unui text poetic, pentru relația dintre creator și creația sa, dar și pentru locul poeziei în lume, în raport cu accesul său la lector, aspecte ce identifică o artă poetică.
8. Prima strofă ilustrează prin mijloace artistice ca metafora, epitetul sau comparația una dintre etapele procesului de creație literară, în care poetul pur și simplu compune, creează. Astfel, versurile sunt așternute pe hârtie, dând impresia că se desprind, că zboară din mâna acestuia. Autorul se raportează patern la stihurile sale, pe care le vede ca pe niște *păsări mici de catifea.* Comparația exprimă un sentiment de înduioșare, de milă în fața vulnerabilității lor, iar metafora *stihuri... șchiopătați* transmite impresia de fragilitate. Constatăm cu surprindere că un act de cultură, scrisul, își găsește corespondent în universul miniatural al naturii.
9. Arta poetică este o poezie-manifest ce exprimă, direct sau indirect, convingerile autorului cu privire la creația literară. Dintre multele trăsături ale unei *ars poetica,* amintim două ce marchează textul arghezian. În primul rând, discursul liric este centrat asupra creației poetice, reprezentată la nivelul unității, al stihurilor, invocate în incipitul primului vers al fiecărei strofe, cu excepția ultimeia, și având accepțiuni preluate din universul miniatural al naturii, precum „păsările mici de catifea", „frunzele-aurite" sau plantele. Surprinde aici capacitatea poetului de a reda inefabilul: momentul desprinderii creației de creator, învestită de acesta cu rolul de mesager și factor

Scanned with OKEN Scanner

de insurecție, întrucât are menirea să semene „sfială și-ndoieli", să-și provoace, prin versuri „înțelese și neînțelese", cititorii. Finalizată, opera păstrează „în spic" durerea, esență comună și sursei de inspirație, simbolizată prin „rădăcini". Un al doilea element specific artei poetice vizează receptorul, ipostaziat în „pustnicii tineri, triști și delicați", „în suflete de prieteni și străini", cu alte cuvinte, o mare diversitate a destinatarilor, pentru care mesajul poetic e unul nu doar inovator, ci revoluționar, generând perplexitate, așa cum sugerează sintagma-oximoron „întuneric alb".

Cristina Erdei

VARIANTA 8 (Bac 2010, subiect de rezervă)

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

SCENA IV

ȘEFUL, DOMNIȘOARA CUCU

Telegraful bate. Șeful urmărește panglica hârtiei. Prin fereastră se vede trecând pe peron, dinspre stânga, domnișoara Cucu.

ȘEFUL (*bătând în geam*): Săru' mâna, domnișoară Cucu.

DOMNIȘOARA CUCU: Bună ziua, domnu' Ispas. (*Trece prin fața ușii, spre dreapta, continuându-și plimbarea pe peron.*)

ȘEFUL (*se ridică de la masă, se apropie de orologiul din perete, mută minutarul la șapte fix*): Cum trece vremea, dom'le! (*Iese pe urmă în prag.*) Cald! Cald al dracului, domnișoară Cucu.

DOMNIȘOARA CUCU: Ba aici, la dumneata, la gară, parcă-i mai răcoare.

ȘEFUL: Aș! Ți se pare. Nici n-ai zice că suntem în mai. S-a înserat, și uite ce zăpușeală. Parc-am fi în iulie.

DOMNIȘOARA CUCU: Dar ce-am auzit, domnule Ispas? Ți-a călcat ieri rapidul un curcan?

ȘEFUL: Cum?

DOMNIȘOARA CUCU: Așa mi-a spus azi-dimineață, la școală, în cancelarie, madam Voinea, de științe naturale. Zicea c-a aflat bărbatu-său de la Poștă, că-i spusese dirigintele...

ȘEFUL: Da' de unde, domnișoară Cucu? Mai întâi, n-a fost rapidul. A fost acceleratul. Și pe urmă, nu era curcan. Era rață.

DOMNIȘOARA CUCU: Ia te uită cum exagerează lumea!

ȘEFUL: O rață pestriță, cu ciocul sur. A făcut-o nevastă-mea pe varză, azi la prânz. O minune! [...]

DOMNIȘOARA CUCU (*cu o mișcare bruscă de alarmă, intră în birou*): O elevă!

ȘEFUL: O elevă?

DOMNIȘOARA CUCU: Mi se pare că e Zamfirescu. Zamfirescu dintr-a șasea.

ȘEFUL: Treci după ușă, să nu te vadă. Să n-o sperii.

DOMNIȘOARA CUCU (*se trage pe lângă perete și duce degetul la gură*): Ssst!

ȘEFUL: Lasă-mă pe mine să văd. (*Iese pe peron și se uită în dreapta și-n stânga, cu un aer de prefăcută indiferență. Pe urmă se întoarce.*): Aș! Ți s-a părut. Nu e nimeni.

DOMNIȘOARA CUCU: Dac-o prind, o dau afară din școală.

Scanned with OKEN Scanner

ȘEFUL: Prea ești aspră.
DOMNIȘOARA CUCU (*ritos*): O dau afară. Am spus de o mie de ori că nu e voie să vie la gară. Am pus și afiș la cancelarie. Ce e dezmățul ăsta? Una-două, hai la gară!
ȘEFUL: Ei! Le place și lor, că... e mai răcoare.
DOMNIȘOARA CUCU: Las', că știu eu ce le place. Le place să se zgâiască la ferestrele vagoanelor și să-și facă semne cu bucureștenii.

(Mihail Sebastian, *Steaua fără nume*)

1. Numește câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor: ***zăpușeală*** și ***aspră***. **2 puncte**
2. Explică rolul virgulei în secvența: *Săru' mâna, domnișoară Cucu.* **2 puncte**
3. Construiește un enunț în care să folosești o locuțiune/expresie care să conțină verbul ***a trece***. **2 puncte**
4. Precizează unul dintre subiectele prezente în discuția dintre personajele *Șeful* și *domnișoara Cucu* în fragmentul dat. **4 puncte**
5. Transcrie două cuvinte/structuri din text care aparțin registrului colocvial. **4 puncte**
6. Selectează, din text, două cuvinte/grupuri de cuvinte care reprezintă mărci ale adresării directe. **4 puncte**
7. Prezintă rolul indicațiilor scenice din fragmentul dat. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, comportamentul personajului *Șeful*, așa cum rezultă din replicile și indicațiile scenice din fragmentul dat. **4 puncte**
9. Menționează două trăsături ale textului dramatic prezente în fragmentul dat. **4 puncte**

rezolvare

1. *zăpușeală* – arșiță, zăduf; *aspră* – dură, drastică
2. Virgula din secvența dată separă un vocativ de restul enunțului.
3. Cu ajutor divin, am trecut cu bine și peste această problemă.
4. Căldura toridă
5. *Dă' de unde, domnișoară Cucu?; Ei! Le place și lor...*
6. Domnișoara Cucu: *Dar ce-am auzit, domnule Ispas? Ți-a călcat ieri rapidul un curcan?*
   Șeful: *Treci după ușă, să nu te văd.*
7. Indicațiile scenice, prezente în fragmentul citat, au rolul de a caracteriza personajele, ilustrând astfel una dintre funcțiile importante ale didascaliilor.
8. Numit sugestiv „Șeful", domnul Ispas dorește să-și impună puterea care derivă din funcția pe care o deține. Acest lucru reiese din scena în care aduce precizări referitoare la evenimentul banal care a avut loc cu o zi în urmă, necesare pentru o corectă înțelegere a faptului petrecut: acceleratul (nu rapidul) i-a călcat un curcan (nu o rață). Dovedește înțelegere pentru eleva Zamfirescu, ascunzând faptul că a văzut-o: „Aș! Ți s-a părut. Nu e nimeni."
9. Fragmentul citat aparține genului dramatic, fiind structurat pe acte și scene. Forma fundamentală de organizare a limbajului dramatic este dialogul. Remarcăm, de asemenea, prezența indicațiilor scenice, sub forma notațiilor parantetice.

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 9

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Toate
Cuvintele mele sunt stricate
Și s-au îmbătat.
Le vezi? Au căzut, s-au sculat.
Au vrut să alerge și să se joace,
Dar beția le-a prăvălit încoace.
Nu mai știu ce spun și îs
Bolnave de râs.

S-au stricat cuvintele mele!
Umblă prin mocirle cu stele
De cositor
După un mărțișor,
Și-ar voi să culeagă roade
Fâstâcite și neroade
Din sălcii mici verzi.

Cuvintele să nu mi le mai dezmierzi,
Să nu le mai spuie agale
Buzele tale,
Să nu le mai cânte cumva
Vocea ta
Și pe cobză degetele.

Hulește-le!

(Tudor Arghezi, *Cuvinte stricate*)

1. Transcrie două cuvinte care aparțin câmpului semantic al ***vorbirii***. **2 puncte**
2. Precizează rolul cratimei din versul: *Și-ar voi să culeagă roade.* **2 puncte**
3. Transcrie un vers care conține doi termeni aflați în relație de antonimie. **2 puncte**
4. Menționează două cuvinte din textul dat, a căror formă nu mai este acceptată de ***DOOM*** [2], precizându-le forma literară actuală. **4 puncte**
5. Precizează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric în textul dat. **4 puncte**
6. Exemplifică două imagini artistice diferite, din text. **4 puncte**
7. Prezintă semnificația titlului, în relație cu textul poeziei date. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, ideea/o idee poetică centrală, identificată în textul dat. **4 puncte**
9. Ilustrează una dintre caracteristicile limbajului poetic (de exemplu: *expresivitate, ambiguitate, sugestie, reflexivitate*), prezentă în textul dat. **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

rezolvare

1. Cuvintele *vocea* și *buzele* fac parte din câmpul semantic al vorbirii.
2. În enunțul dat, cratima semnalează grafic rostirea împreună a două cuvinte și ajustează măsura.
3. Versul care conține doi termeni aflați în relații de antonimie este: *Le vezi? Au căzut, s-au sculat.*
4. Formele corecte ale cuvintelor din text care se abat de la norma literară: *sunt* pentru *îs* și *degetele* pentru *deștele.*
5. Mărcile lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric sunt formele verbale și pronominale de persoana întâi, ca de exemplu: *nu știu, spun, mi,* de persoana a doua, *dezmierzi, tale, ta,* verbul la imperativ *hulește,* enunțurile interogative *Le vezi?* și exclamative *Hulește-le!*
6. O imagine vizuală este *mocirle cu stele/ De cositor,* iar imaginea auditivă poate fi ilustrată prin versurile *Cuvintele (...)/ Să nu le mai cânte cumva/ Vocea ta.*
7. Titlul reprezintă un epitet metaforic, sugestiv pentru efectele stării de îndrăgostire asupra logosului, adică a vorbirii. Adjectivul *stricate* trebuie înțeles cu sensul *care se abat de la starea firească, de normalitate, neobișnuite, anapoda.* Cuvintele au în text trei accepțiuni. Astfel, în prima strofă ele reflectă prin incoerență – *Au căzut și s-au sculat* – și umor – *îs/ Bolnave de râs* – atitudinea – *beția* – dată de dragoste. Cea de-a doua strofă surprinde amestecul de *mocirlă și stele* din cuvinte; fiecare dintre cele două strofe conțin câte un element din familia lexicală a adjectivului *stricate* din titlu, ca semne ale abaterii de la normalitate a vorbirii. Strofa a treia marchează transformarea, dobândirea de noi valențe a cuvintelor, odată cu rostirea lor de către ființa iubită. Ele devin astfel ceva împărtășit în chip intim. Spuse de ea, agale, vorbele par dezmierdate și cântate de voce. Stricate fiind, cuvintele trebuie *hulite,* respinse, așa cum sugerează ultima strofă.
8. Ideea centrală a textului este că dragostea reconfigurează universul omului, dar și mijloacele curente de reprezentare a lumii, adică elementele specifice cuvântului, logosului. Cel îndrăgostit își radiografiază cu uimire starea sufletească, manifestările noii sale condiții, se descoperă altul, căci transformarea e atotcuprinzătoare: *Toate/ Cuvintele mele sunt stricate.*

Conștiința ia act de ruptura dintre voință/intenție și posibilități, de o vulnerabilitate nemaiîntâlnită până atunci. Astfel, cuvintele *(...) au căzut, s-au sculat./ Au vrut să alerge și să se joace,/ Dar beția le-a prăvălit încoace./ Nu mai știu ce spun (...).* Dragostea este beatitudine, *beție,* dezinhibare prin *râs,* reîntoarcere la vârsta de aur, la copilărie și joc, inocență, dar și înălțare la *stele,* gingășia vegetalului miniatural sugerat de sălciile *mici verzi.* Ultima strofă aduce în prim-plan senzualitatea rostirii acelorași cuvinte de către cei doi îndrăgostiți, echivalentul spiritual și substitutul îmbrățișării, astfel încât rostirea lor succesivă depășește limitele suportabilului, îndemnând la (re)negare: *Hulește-le!*
9. Expresivitatea arghezian a revoluționat în literatura română ideea de *liric.* În primul rând, apelând la tehnica ingambamentului, refuzul versificației clasice anunță un discurs poetic neconvențional, validat de utilizarea elementelor lexicale din

Scanned with OKEN Scanner

registrul popular, ca de pildă *îs, deștele, prăvălit*, din cel biblic, prin verbul *a huli* sau *mocirle*, din sfera nonliterarului sau a registrului familiar (*Le vezi?*). Miza este, desigur, o nouă estetică, ce emerge din „urât" și care se raportează polemic la o tradiție. Astfel, versurile rimează două câte două ca în poezia populară, dar ritmul cunoaște o variație neașteptată, susținută și de măsura inegală, strategii abil folosite pentru potențarea unui nou tip de sensibilitate. Metafora (*beția, stricate, bolnave de râs*) este extrem de personală și creatoare de noi și noi sensuri, datorită polisemiei.

Cristina Erdei

VARIANTA 10

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Niciodată toamna nu fu mai frumoasă
Sufletului nostru bucuros de moarte.
Palid așternut e șesul cu mătasă.
Norilor copacii le urzesc brocarte.*

Casele-adunate, ca niște urcioare
Cu vin îngroșat în fundul lor de lut,
Stau în țărmu-albastru-al râului de soare,
Din mocirla cărui aur am băut.

Păsările negre suie în apus,
Ca frunza bolnavă-a carpenului sur
Ce se desfrunzește, sculturând în sus,
Foile-n azur.

Cine vrea să plângă, cine să jelească
Vie să asculte-ndemnul ne-nțeles,
Și cu ochii-n facla plopilor cerească
Să-și îngroape umbra-n umbra lor, în șes.

(Tudor Arghezi, *Niciodată toamna*)

* ***brocart, brocarturi***, s.n. – țesătură de mătase de calitate superioară, înflorată sau ornamentată cu fire de aur ori de argint

1. Transcrie două cuvinte obținute prin derivare cu prefixe. **2 puncte**
2. Precizează două consecințe ale utilizării cratimei în structura: *să asculte-ndemnul.* **2 puncte**
3. Alcătuiește două enunțuri pentru a ilustra omonimia cuvântului ***vin***. **2 puncte**
4. Transcrie două structuri/fragmente de vers care conțin imagini vizuale cromatice. **4 puncte**
5. Precizează valoarea expresivă a utilizării verbului ***a fi*** la timpul perfect simplu. **4 puncte**
6. Menționează două teme/motive literare, prezente în poezie. **4 puncte**
7. Explică semnificația unei figuri de stil identificate în strofa a doua. **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

8. Prezintă semnificația titlului, în relație cu textul poeziei date. **4 puncte**
9. Motivează, prin evidențierea a două trăsături existente în text, apartenența acestuia la *direcția modernistă*/la *modernism*. **4 puncte**

rezolvare

1. Cuvintele obținute prin derivare cu prefixe sunt: *îngroșat, desfrunzește, ne-nțeles.*
2. În structura dată, cratima are consecințe în plan prozodic prin ajustarea numărului de silabe la necesitățile ritmului și ale măsurii, prin elidarea vocalei „î" și rostirea împreună a celor două cuvinte.
3. Omonimia cuvântului *vin* poate fi ilustrată prin următoarele enunțuri: Copiii *vin* la școală bucuroși; Tata a primit o sticlă de *vin* vechi.
4. Două structuri care conțin imagini vizuale cromatice sunt: *țărmu-albastru; palid așternut.*
5. Perfectul simplu este folosit aici pentru a sublinia specificul unei toamne anume, în sensul frumuseții, al percepției că ar fi excepțională pentru eul poetic, prin raportare la seria anterioară a aceluiași anotimp, raportare realizată cu ajutorul adverbului de timp *niciodată.*
6. Dintre temele/motivele literare prezente în poezie amintim: *toamna, șesul, râul, umbra.*
7. Epitetul metaforic *frunza bolnavă* sugerează ofilirea vegetației de foioase toamna, fenomen vizibil la nivelul coloritului, cu tentă galbenă. Prin aspectul inert, lipsit de consistență, se evocă paliditatea specifică oamenilor atinși de maladie, lipsa de energie.
8. Titlul, aparent lipsit de coerență, își clarifică înțelesul în primul vers, urmând ca pe parcurs să fie nuanțat. Mesajul poetic atrage atenția asupra frumuseții unei toamne anume, pe care eul o individualizează dintr-o serie. Raportul prezent/trecut reiese din folosirea ca reper a perfectului simplu, în primul vers, urmat de prezent, ca timp al descrierii. Aceasta surprinde elementele naturii marcate de transformările specifice anotimpului. Astfel, șesul e *palid, îngălbenit*, coroanele copacilor proiectate pe cer, privite de jos în sus, dau imaginea unei stofe prețioase, *păsările negre suie în apus*, iar culoarea plopilor amintește de o faclă. Frumusețea lucrurilor și atmosfera melancolică trezesc în sufletul omului nevoia de rezonanță; de aceea, *Cine vrea să plângă, cine să jelească* este îndemnat *să vie să asculte-ndemnul ne-nțeles*, care cheamă la armonizare cu natura.
9. Apartenența textului la modernism este justificată de trăsături precum ingambamentul, prin care înțelegem continuarea ideii dintr-un vers în versul următor, ca de exemplu în gruparea: *Ce se desfrunzește, scuturând în sus,/ Foile-n azur.* O altă caracteristică a curentului amintit este abaterea de la regulile prozodiei tradiționale prin măsura inegală, sfărâmarea relațiilor sintactice, ca în expresia *Niciodată toamna nu fu mai frumoasă/ Sufletului nostru.* Substantivul *sufletului* determină un adjectiv și stă în cazul dativ, în loc de acuzativ, pe care îl poate construi cu prepoziția *pentru* (Niciodată toamna nu fu mai frumoasă *pentru noi*), ceea ce-i conferă în acest context o mare forță de expresie.

Cristina Erdei

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 11 (Bac 2010, iulie, subiect de examen)

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Actul II, Scena VIII

IORGU, ZOIȚA

IORGU: Slavă Domnului, că mă găsesc, în sfârșit, singur cu d-ta, cucoană Zoiță...
ZOIȚA (*voind să iasă, în parte*): Degrabă ți-a fi?
IORGU: Nu fugi, îngerașule!... Nu mă lipsi de fericirea ce sâmt a te videa și a-ți spune cât te iubesc.
ZOIȚA: Domnule...
IORGU: Ah!... când ai ști câte pătimesc în sufletul meu din ceasul cum te-am zărit! Zi și noapte te visez cu ochii deschiși și nu pot nici să mănânc, nici să beu, nici să trag ciubuc.
ZOIȚA: Vai de mine!... vorbește mai încet că te-aude bărbatu-meu.
IORGU: Te iubesc mai presus decât cum iubește un giudecător aurul!... Pune-ți dar în gând cât te iubesc!...
ZOIȚA: Adevărat grăiești?...
IORGU: Să n-am parte de bărbatu-tău, dacă-ți spun minciuni... Zoițo... Zoițo!
KIULAFOGLU (*strigând din culise*): Zoița... Zoița!
ZOIȚA (*lui Iorgu*): Fugi că vine.
IORGU (*voind să fugă*): M-am dus.
ZOIȚA (*în parte*): Îmi vine-o idee. (*Lui Iorgu, oprindu-l.*) Nu pe-acolo.
IORGU: Da' pe unde?
ZOIȚA: Ascunde-te aici în ceasornic, pân' ce-oi depărta pe bărbatu-meu.
IORGU: Cum [...] în ceasornic?
ZOIȚA: Dacă mă iubești!
IORGU: Te iubesc; dar ce are-a face dragostea mea cu ceasornicul?
KIULAFOGLU (*asemene*): Zoița... Zoița!
ZOIȚA: Intră degrabă că ți-oi tălmăci eu mai pe urmă...
IORGU: Da' nu se poate, soro...
ZOIȚA: Ți-i frică poate?
IORGU: Frică?... ha, ha, ha! Nu cunoști pe Iorgu.
ZOIȚA: Ei; apoi ce te mai oprește?
IORGU: Zi dintâi că mă iubești ș-apoi intru și în tartar*.
ZOIȚA (*deschizând ornicul***): Te iubesc.
IORGU: Încă o dată... (*Intră în ornic.*)
ZOIȚA: Te iubesc. (*În parte.*) Am câștigat rămășagul***.

(Vasile Alecsandri, *Iorgu de la Sadagura*)

* *tartar, tartaruri*, s.n. – (în credința creștină) iad, infern
** *ornic, ornice*, s.n. – (înv.) ceasornic (de perete); orologiu, pendulă
*** *rămășag, rămășaguri*, s.n. – prinsoare, pariu

Scanned with OKEN Scanner

1. Numește câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor: ***fericirea*** și ***ceasul***. **2 puncte**
2. Explică rolul virgulei în secvența: *Da' nu se poate, soro...* **2 puncte**
3. Construiește un enunț în care să folosești o locuțiune/expresie care să conțină substantivul ***ochi***. **2 puncte**
4. Precizează tema discuției dintre personajele *Iorgu* și *Zoița* în fragmentul dat. **4 puncte**
5. Transcrie o replică din text rostită de *Iorgu*, pentru a ilustra comicul de limbaj. **4 puncte**
6. Selectează, din text, două cuvinte/grupuri de cuvinte ce reprezintă mărci ale adresării directe. **4 puncte**
7. Prezintă rolul indicațiilor scenice din fragmentul dat. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, următoarea secvență din text: *Te iubesc.* (În parte.) *Am câștigat rămășagul.* **4 puncte**
9. Menționează două trăsături ale textului dramatic prezente în fragmentul dat. **4 puncte**

rezolvare

1. *fericirea* – bucuria; *ceasul* – momentul, clipa
2. Virgula din secvența precizată separă substantivul în vocativ *soro* de restul enunțului.
3. Îi era drag *ca sarea-n ochi.*
4. Discuția celor două personaje are drept temă iubirea.
5. *Te iubesc mai presus decât cum iubește un giudecător aurul!*
6. *Domnule...* – substantiv în cazul vocativ; *Fugi...* – verb la modul imperativ.
7. Ca în orice text dramatic, didascaliile oferă informații în privința mimicii și gesticii sau a jocului de scenă al actorilor. Indicații precum *voind să iasă* ori *voind să fugă* surprind orientarea mișcărilor celor doi actori, în vreme ce informații ca *strigând din culise* sau *asemene* – didascalii specifice rolului lui Kiulagoglu – extind spațialitatea dincolo de marginile scenei și accentuează tensiunea dramatică. În plus, indicația *în parte*, cu trei ocurențe în replicile Zoiței, pe lângă complicitatea actorului cu publicul, surprinde și caracterul duplicitar al femeii.
8. Secvența citată reprezintă ultima replică a Zoiței, probabil și replica din încheierea scenei. Declarația de dragoste pe care Zoița i-o face lui Iorgu se distinge prin ușurința cu care femeia își exhibă sentimentele, ceea ce face ca asupra ei să planeze suspiciunea de superficialitate. De altfel, declarația este enunțată în urma cabotinului șantaj sentimental inițiat de Iorgu – *Zi dintâi că mă iubești ș-apoi intru și în tartar* – accentuând impresia de bravadă. Aparteul din finalul replicii trădează superficialitatea și perfidia personajului feminin, care îi manipulează pe cei din jur pentru a-și atinge scopurile.
9. O primă trăsătură specifică textului dramatic o reprezintă organizarea formală în acte și scene – *Actul II, Scena VIII.* O altă trăsătură o constituie predominanța dialogului ca mod de expunere, în acest caz, discuția dintre Iorgu și Zoița.

Cristina Erdei

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 12

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

De-abia plecaseși. Te-am rugat să pleci.
Te urmăream de-a lungul molatecii poteci,*
Pân-ai pierit, la capăt, prin trifoi.
Nu te-ai uitat o dată înapoi!

Ți-aș fi făcut un semn, după plecare,
Dar ce-i un semn de umbră-n depărtare?

Voiam să pleci, voiam și să rămâi.
Ai ascultat de gândul cel dintâi.
Nu te oprise gândul fără glas.
De ce-ai plecat? De ce-ai mai fi rămas?

(Tudor Arghezi, *De-abia plecaseși*)

* *molatic*, adj. – moale, lent, lin, domol, unduios

1. Scrie două expresii/locuțiuni care conțin cuvântul ***semn.*** **2 puncte**
2. Menționează două motive pentru care s-a utilizat cratima în structura: *Pân-ai pierit.* **2 puncte**
3. Alcătuiește câte un enunț în care cuvintele ***semn*** și ***umbră*** să aibă sens conotativ. **2 puncte**
4. Transcrie două structuri/fragmente de vers al căror sens implică antiteza. **4 puncte**
5. Explică valoarea expresivă a folosirii interogației retorice în ultima strofă. **4 puncte**
6. Menționează două teme/motive literare, din poezia citată. **4 puncte**
7. Precizează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric în textul dat. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, ultima strofă, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**
9. Prezintă semnificația titlului, în relație cu textul poeziei date. **4 puncte**

rezolvare

1. *A sta sub semnul a ceva, a da semn de viață.*
2. În structura dată, cratima ține locul sunetului *ă*, din cuvântul *până* și marchează rostirea împreună a celor două cuvinte, determinând reducerea măsurii cu o silabă față de situația inițială, ceea ce influențează ritmul și măsura.

Scanned with OKEN Scanner

3. Cuvintele *semn* și *umbră* au sens conotativ în enunțurile: *Nu a dat niciun* semn *de viață*, respectiv *El e doar* umbra *celui care a fost.*
4. Structurile din text care implică antiteza sunt: *De ce-ai plecat? De ce-ai mai fi rămas?*
5. Prin definiție, interogația retorică este o întrebare la care nu se așteaptă răspuns, deoarece acesta este implicit, fiind prin direcționarea în sensul dorit de subiectul liric unic, definitiv; de aici deducem rolul de a crește valoarea afectivă a unei concluzii (să nu uităm că apare la final), ce se impune astfel cu mai multă putere, prin comparație cu o formulare enunțiativă.
6. Teme/motive literare prezente în poezie sunt *iubirea, semnul, poteca.*
7. Mărcile lexico-gramaticale ale eului liric în textul dat sunt formele verbale de persoana I, *am rugat, voiam*, verbele la persoana a II-a, *plecaseși, să pleci*, pronumele la persoana a II-a *te*, propozițiile interogative, *De ce-ai plecat? De ce-ai mai fi rămas?*, propozițiile exclamative, *Nu te-ai uitat o dată înapoi!*
8. Primul vers al strofei finale exprimă contradicția în sentimente, pornirile antagonice, dar la fel de puternice ale eului poetic, proiectate asupra atitudinii ființei iubite, fapt subliniat de repetiția verbului *voiam.* Următoarele două arată indirect, văzut din perspectiva eului, un proces mintal complicat, ezitarea ce survine *între gândul cel dintâi* al plecării și *gândul fără glas* al opririi. Observăm că interogația retorică *De ce-ai plecat? De ce-ai mai fi rămas?* este construită în relație de dublă simetrie față de *Voiam să pleci, voiam și să rămâi*, o dată ca loc al așezării în strofă, apoi din punctul de vedere al corespondențelor *Voiam să pleci – De ce-ai plecat?* și *voiam și să rămâi – De ce-ai mai fi rămas?* Natura complicată a unui astfel de amestec în trăiri poate fi explicată prin suprapunerea idealului cu realitatea, a unei imagini mentale cu una prezentă, vie.
9. Titlul sugerează despărțirea, ruptura dintre îndrăgostiți, regretul, apărut instantaneu după îndepărtarea ființei iubite, și recuperează, folosind ca instrument gramatical mai-mult-ca-perfectul, traseul unui sentiment sinuos, anticipat de structurarea primului vers în două enunțuri scurte, cu o tonalitate sacadată. Imaginarul poetic se conturează în termenii lumii fizice – poteca, trifoii și, implicit, îndrăgostiții din care unul rămâne în urma celuilalt –, dar surprinde și planul interior, al gândului. Îndepărtarea este urmată inutil, tardiv de impulsul de a comunica fără vorbe: *Ți-aș fi făcut un semn, după plecare/ Dar ce-i un semn de umbră-n depărtare?* Absența acestora, consumarea comunicării la nivel intim, interiorizat, sporește caracterul dramatic al despărțirii mute, marcată de sentimente ce contrariază. Exclamația retorică: *Nu te-ai uitat o dată înapoi!* trădează un reproș, în strofa a doua, interogația retorică *Dar ce-i un semn de umbră-n depărtare?* arată zădărnicia gestului lipsit de fundament afectiv, iar ultimul vers al poeziei le sintetizează pe ambele.

Cristina Erdei

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 13

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Plâns de cobe pe la geamuri se opri,*
Și pe lume plumb de iarnă s-a lăsat;
„I-auzi corbii" – mi-am zis singur... și-am oftat;
Iar în zarea grea de plumb
Ninge gri.

Ca și zarea, gândul meu se înnegri...
Și de lume tot mai singur, mai barbar,
Trist cu-o pană mătur vatra, solitar...
Iar în zarea grea de plumb
Ninge gri.

(George Bacovia, *Gri*)

* ***cobe,*** s.f. – ființă sau lucru care ar prevesti, ar aduce o nenorocire

1. Alcătuiește două enunțuri pentru a ilustra polisemia cuvântului ***vatră***. **2 puncte**
2. Prezintă rolul liniei de pauză în textul poetic dat. **2 puncte**
3. Scrie două expresii/locuțiuni care conțin cuvântul ***gând***. **2 puncte**
4. Transcrie două cuvinte/structuri care aparțin câmpului semantic al ***iernii***. **4 puncte**
5. Precizează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric în textul dat. **4 puncte**
6. Menționează două teme/motive literare, prezente în poezie. **4 puncte**
7. Explică semnificația a două figuri de stil identificate în prima strofă. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, ultima strofă, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**
9. Prezintă semnificația titlului, în relație cu textul poetic. **4 puncte**

rezolvare

1. Polisemia cuvântului *vatră* poate fi ilustrată prin enunțuri ca: Focul s-a stins în *vatră*. *Vatra* satului are o suprafață destul de mare. Soldații au fost lăsați la *vatră*.
2. Linia de pauză marchează o construcție incidentă, o intervenție autoreferențială a eului poetic.
3. A-și pune ceva în gând, a avea de gând, gând la gând etc.
4. Dintre cuvintele/structurile care aparțin câmpului semantic al iernii, amintim: *plumb de iarnă, ninge, zare grea de plumb.*
5. Mărcile lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric în textul dat sunt formele verbale și pronominale de persoana I: *mi-am zis, am aflat*, punctele de suspensie, linia de pauză etc.

Scanned with OKEN Scanner

6. Temele/motivele literare prezente în poezie sunt: *iarna, corbii, vatra, zarea.*
7. În prima strofă, epitetul metaforic *zarea de plumb* sugerează o atmosferă apăsătoare, prin asocierea perspectivei spațiale a orizontului cu termenul *plumb,* ce dobândește conotații specifice la Bacovia: greutatea, presiunea, întunecimea, monotonia, ternul. Inversiunea *Și pe lume plumb de iarnă s-a lăsat* atrage atenția asupra complementului de loc *pe lume,* așezat înaintea verbului pe care îl determină. Se creează senzația că atmosfera de iarnă cuprinde, izolează, presează, restrânge progresiv sub o carapace toate lucrurile, fără putință de scăpare.
8. Ultima strofă transmite sentimentul singurătății eului în lume, tristețea, lipsa de sens, absurdul existenței, toate acestea având corespondență în planul exterior, al lumii fizice, după cum reiese din comparația *Ca și zarea, gândul meu se înnegri,* dar și din inversiunea poziției termenului comparant, *zarea,* cu termenul comparat, *gândul.* Același trop apare în cel de-al doilea vers, cu scopul de a sublinia perceperea izolării eului de ceilalți, de civilizație și de normalitate. Imaginea cercurilor succesive care se închid în jurul ființei, specifică lui Bacovia, se realizează prin restrângerea perspectivei spre spațiul intim al camerei, sugerat în text de cuvântul *vatră,* care însă nu conferă protecție, nu aduce alinare, ci dimpotrivă, intensifică senzația de solitudine. În lipsa unei speranțe, privirea ricoșează, se întoarce iar spre exterior, unde întâlnește, metaforic, *zarea grea de plumb,* atmosfera apăsătoare ce impregnează totul. Observăm că figurile semnificative ale expresivității, precum *gândul meu se înnegri,* epitetul metaforic *zarea gri, ninge gri* valorifică ideea de întunecare, de închidere.
9. Titlul este alcătuit dintr-un singur substantiv, nearticulat, desemnând o culoare de sinteză între alb și negru, ternă, mohorâtă, care se repetă în text odată cu refrenul *Ninge gri.* Este culoarea plumbului în stare solidă, evocat ca element ce sugerează la Bacovia greutatea, apăsarea, tristețea, nevroza, lipsa de speranță, imposibilitatea zborului, urâtul, plictisul. Apare în metafora *plumb de iarnă* și în construcția epitetului metaforic *zarea de plumb,* pentru a crea o atmosferă specifică acestui poet, reprezentată prin trăsăturile arătate mai sus; omniprezența ei generează o stare de tristețe grea, prin corespondența dintre planul exterior al mediului și cel interior.

Cristina Erdei

VARIANTA 14 (Bac 2010, august, subiect de examen)

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

TABLOUL III

Zi de ianuarie, cu soare. Odaie foarte mare, țărănească, destinată, se pare, să fie prăvălie, la Rucăr. E transformată în atelier. O fereastră lată de tot cu obloane, acum deschise, la perete. Intrarea în stânga, altă ușă în dreapta. Se ghicește și aici înăuntru vidul acela resimțit, iarna, în oricare stație climaterică. [...]

Scanned with OKEN Scanner

SCENA I, MIOARA, LINA

MIOARA (*pare foarte plictisită, se uită vag, pentru că n-are ce face, fără scop, pe geam, citește câteva clipe într-o gazetă și rămâne îndelung pe gânduri. Pe urmă își aduce aminte de foc, îl zgândăre și ia din nou, plictisită, gazeta*).

LINA (*vine cu un braț de lemne și după ce mai pune vreo două pe foc*): Auzi...? A venit Ilie, bărbatul Vasilichiii... (*Așteaptă să vadă vreo mișcare de interes.*)

MIOARA (*nu ascultă și parcă n-o aude, cu ochii în gazetă*).

LINA (*stăruind*): Vasilichia, nevasta aia care stă pe ulicioară... spre biserică...

MIOARA (*plictisit mirată*): Vasilichia... care Vasilichia?

LINA: Cum, care Vasilichia? Aia care stă pe ulicioară [...] Casa mai mică... aia fără gard... După livada cu pruni a lu' Mitru Spânu. (*A rămas cu gura strâmbă.*)

MIOARA (*molatic*): Acum trebuie să-ți știu toți spânii din sat...

LINA (*eveniment important*): Vasilichia! Omul ei la tramvai în București... înțelegi?... câștigă bine... Și-i om cumsecade... strângător... el mână la tramvai.

MIOARA (*se uită mereu fără niciun interes peste gazetă*).

LINA (*necăjită puțin pentru că n-o interesează pe Mioara*): Ea zice că era să vie de Crăciun... da' ei la tramvai merg și de Crăciun... C-așa e la tramvai... Da' i-a zis directorul să aștepte... că are să-i dea trei zile mai târziu... Cine o fi ăla acolo mai mare... c-așa-i zice: director...

MIOARA (*mereu plictisită la darea de seamă cotidiană a Linei, tace mai departe, nu răspunde*).

LINA (*nu e supărată. Se vede că voia numai s-o învioreze, deci așteaptă încă și când vede insuccesul știrilor ei, nu mai știe ce să facă. Îndreaptă un scaun, caută, și pe urmă a găsit*): Să pui masa?... Că Radu trebuie să vie de la primărie. [...] Dar de ce o fi întârziat?... Că el vine totdeauna...

MIOARA (*judecând după ea*): N-a întârziat... Și pe urmă, o fi mai schimbat și el vreo vorbă cu cineva... Ce să faci în plictiseala asta? Nu vezi cum trece timpul? (*De greu.*)

LINA (*știe ea ce știe*): Ba eu zic să mulțumim lui Dumnezeu că avem de toate... așa cum le avem... (*Iese.*)

MIOARA (*singură se îndreaptă spre ghitară și pe urmă, încă mai înmuiată de plictiseală, renunță*).

(Camil Petrescu, *Mioara*)

1. Numește câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor: ***casa*** și ***omul***. **2 puncte**
2. Explică rolul virgulei în secvența: *A venit Ilie, bărbatul Vasilichiii...* **2 puncte**
3. Construiește un enunț în care să folosești o locuțiune/expresie care să conțină verbul ***a face***. **2 puncte**
4. Precizează tema discuției dintre cele două personaje în fragmentul dat. **4 puncte**
5. Transcrie două cuvinte/structuri din text care aparțin registrului colocvial. **4 puncte**
6. Selectează, din text, două cuvinte/grupuri de cuvinte ce reprezintă mărci ale adresării directe. **4 puncte**
7. Prezintă rolul indicațiilor scenice din fragmentul dat. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, replicile personajului *Lina*, din textul dat, având în vedere starea de plictiseală a *Mioarei*. **4 puncte**
9. Menționează două trăsături ale textului dramatic prezente în fragmentul dat. **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

1. *casa* – locuința; *omul* – soțul, bărbatul
2. În structura dată, virgula separă apoziția dezvoltată *bărbatul Vasilichii* de termenul regent, *Ilie*.
3. *I-a făcut capul calendar* cu problemele lui.
4. Discuția dintre cele două personaje surprinde tema banalului cotidian, ridicat la rang de eveniment.
5. *Omul, aia.*
6. *Nu vezi cum trece timpul?* – propoziție interogativă; *să-ți știu* – verb la persoana a II-a.
7. Chiar prin simpla observare a formei textului se poate constata că indicațiile scenice au o pondere crescută, fapt care atrage atenția asupra importanței lor. Spre deosebire de textul dramatic clasic, în care didascaliile aveau rolul de a descrie decorul și de a orienta jocul actorilor, complexitatea didascaliilor de aici este un indiciu asupra mutației la nivelul speciei. Intenția dramei este de a surprinde stările conflictuale ale personajului în contextul care le cauzează. Astfel, remarcile despre stările de spirit ale Mioarei – *foarte plictisită, se uită lung, plictisit mirată, mai înmuiată* etc. – nu numai că îi conturează portretul psihologic, ci vin să contrapuncteze discursul Linei, pentru care viața de provincie își trage seva din evenimențialul mărunt pe care Mioara îl respinge. Pe de altă parte, indicațiile care completează jocul Linei reflectă simplitatea personajului, care *nu se supără* că încercarea ei de a lega o conversație nu are succes. Finalul, prin acel *știe ea ce știe* reflectă tocmai autosuficiența ca sursă de fericire și de mulțumire în cazul Linei, spre deosebire de Mioara, care, în mod sugestiv, *renunță*.
8. Conversația dintre Lina și Mioara surprinde imposibilitatea celor două de a comunica. Pe de o parte, Lina încearcă să-i atragă atenția Mioarei prin supralicitarea banalului cotidian. Astfel, sosirea lui Ilie, *soțul Vasilichii* devine pretext pentru o conversație prin care Lina retrasează geografia orașului – *aia care stă pe ulicioară... spre biserică* – locuitorii lui, ca Mitrea Spânu, dar și microistoriile acestuia – povestea lui Ilie, care *mână* la tramvai în București și are *director*. Replica din final vine numai să confirme intuiția că perspectiva autosuficientă și limitată a Linei – prin care lumea este coborâtă în individ, la fel ca vatmanul care e tot un fel de cărăuș – se lovește de optica Mioarei, care refuză să cunoască *toți spânii din sat* și care probabil că niciodată nu se va mulțumi cu lucrurile *așa cum le avem*.
9. O primă trăsătură specifică textului dramatic o reprezintă organizarea formală în tablouri și scene – *Tabloul III, Scena I*. O altă trăsătură o constituie predominanța dialogului ca mod de expunere, în acest caz, discuția dintre Lina și Mioara.

Cristina Gogâță

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 15

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Carbonizate flori, noian de negru...*
Sicrie negre, arse, de metal,
*Veștminte funerare de mangal**,*
Negru profund, noian de negru...

Vibrau scântei de vis... noian de negru,
Carbonizat, amorul fumega –
Parfum de pene arse, și ploua...
Negru, numai noian de negru...

(George Bacovia, *Negru*)

* *noian*, s.n. – cantitate, volum mare din ceva; nemărginire
** *mangal*, s.n. – cărbune ușor, sfărâmicios

1. Precizează sensul din context al cuvintelor ***profund*** și ***parfum***. **2 puncte**
2. Motivează întrebuințarea liniei de pauză în al doilea vers din strofa a doua. **2 puncte**
3. Alcătuiește un enunț cu sensul denotativ al cuvântului ***scânteie***. **2 puncte**
4. Transcrie patru termeni aparținând câmpului semantic dominant în poezie. **4 puncte**
5. Menționează două teme/motive literare, prezente în poezie. **4 puncte**
6. Explică semnificația unei figuri de stil identificate în prima strofă a textului citat. **4 puncte**
7. Comentează, în 6–10 rânduri, strofa a doua, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**
8. Prezintă semnificația titlului, în relație cu textul poeziei date. **4 puncte**
9. Ilustrează una dintre caracteristicile limbajului poetic (de exemplu: *expresivitate, ambiguitate, sugestie*), prezente în textul citat. **4 puncte**

rezolvare

1. Cuvintele *profund* și *parfum* au sensul de *intens*, respectiv de *iz, duhoare*.
2. Linia de pauză de la sfârșitul versului indicat are rolul de a anticipa explicarea nuanței olfactive a amorului fumegând, și anume aceea de *parfum de pene arse*.
3. *Scânteie* are sens denotativ în enunțul *O scânteie din foc i-a sărit pe brat*.
4. Câmpul semantic al morții, sugerat de negru, este alcătuit din următorii termeni: *sicrie, funerare, carbonizate, arse*.
5. Temele/motivele literare prezente în poezie sunt: amorul, moartea, ploile, sicriele, florile, culoarea neagră.
6. *Carbonizate flori* este un epitet în inversiune care asociază aici elementul vegetal cel mai reprezentativ pentru ideea de frumusețe a naturii cu arderea până la scrum, cu transformarea în cărbune, specifică, în general, materialului lemnos. Florile carbonizate sugerează lipsa vieții, sub toate aspectele caracteristice, precum seva, culoarea, mireasma, consistența materială etc.

Scanned with OKEN Scanner

7. Strofa a doua valorifică motivul culorii celei mai întunecate din spectru, o prezență obsesivă și în primul catren. Negrul devine un fundal pentru el însuși, o întindere monocoloră nesfârșită, senzație ce se susține la nivel stilistic prin repetiția metaforei *noian de negru*. Prezentă de trei ori nominal, culoarea ca laitmotiv este sugerată de o sferă semantică alcătuită din lexemele *carbonizat, arse* și, într-o mai mică măsură, *fumega*. Imaginea olfactivă o dublează pe cea vizuală, reluând-o la un alt nivel, cel al *parfumului de pene arse*, o metaforă pentru mirosul neplăcut degajat în urma arderii până la scrum. Aspectele de mai sus vizează mesajul central al poeziei, amorul ce fumegă metaforic, adică este epuizat, transformat prin foc. Aceeași figură de stil arată diminuarea sentimentului de iubire, care se devorează prin autocombustie până la o reminiscență, *scânteia*.
8. Titlul este reluat sub aceeași formă de cinci ori, la singular, o dată la neutru plural, și se aplică atât universului exterior – *flori, sicrie, veștminte* –, cât și celui interior, *amorului*. Lipsită de nuanță, culoarea uniformizează, aplatizează contururile, transformând astfel lucrurile într-un *noian de negru*, o stare a lucrurilor care instalează în lume un doliu universal.
9. Ambiguitatea rezultă din caracterul interpretabil, echivoc al unor expresii poetice, precum *scântei de vis, amorul fumega, carbonizate flori* etc. Toate detaliile trimit, ca primă interpretare, la un decor mortuar, un spațiu al incinerării, care se susține printr-un discurs coerent, în sensul că se construiește o arie semantică în jurul cuvântului *negru*. Pe de altă parte însă, există sintagme, ca de exemplu cele arătate mai sus, unde sensul metaforic direcționează mesajul spre o stare interioară în consonanță cu ideea epuizării sentimentului de dragoste.

Cristina Erdei

VARIANTA 16

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

— Adio, pică frunza
Și-i galbenă ca tine, –
Rămâi, și nu mai plânge,
Și uită-mă pe mine.

Și s-a pornit iubita
Și s-a pierdut în zare –
Iar eu în golul toamnei
Chemam în aiurare...

— Mai stai de mă alintă
Cu mâna ta cea mică,
Și spune-mi de ce-i toamnă
Și frunza de ce pică...

(George Bacovia, *Pastel*)

Scanned with OKEN Scanner

1. Transcrie două cuvinte care aparțin câmpului semantic al ***toamnei***. **2 puncte**
2. Precizează un rol al utilizării cratimei în structura: *Și-i galbenă*. **2 puncte**
3. Scrie două expresii/locuțiuni care conțin cuvântul ***frunză***. **2 puncte**
4. Transcrie câte o structură/un fragment de vers ce conține o imagine auditivă, respectiv, o imagine vizuală. **4 puncte**
5. Precizează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric, în textul dat. **4 puncte**
6. Explică rolul întrebuințării frecvente a punctelor de suspensie și a liniilor de pauză, în textul poeziei citate. **4 puncte**
7. Comentează, în 6–10 rânduri, strofa a doua, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**
8. Prezintă semnificația titlului, în relație cu textul poeziei date. **4 puncte**
9. Motivează apartenența textului dat la *simbolism*, prin prezentarea a două trăsături existente în text. **4 puncte**

rezolvare

1. Cuvintele *gol* și *galbenă* fac parte din câmpul semantic al toamnei.
2. Consecințele utilizării cratimei în structura dată sunt rostirea legată a două cuvinte, însoțită de modificarea fonetică a lui *e* în *i*, respectiv păstrarea ritmului și a măsurii.
3. Cuvântul *frunză* intră în componența unor expresii/locuțiuni precum: *a tăia frunză la câini*, *a umbla de frunza frăsinelului* etc.
4. Expresia *Chemam în aiurare* conține o imagine auditivă, iar *golul toamnei*, o imagine vizuală.
5. La nivel lexico-gramatical, dar și la nivelul punctuației, mărcile eului liric se exprimă prin forme verbale și pronominale de persoana I și a II-a: *chemam, mă, rămâi, nu plânge*, punctele de suspensie, linia de pauză etc.
6. Rolul întrebuințării frecvente a punctelor de suspensie și a liniilor de pauză în textul citat este de a susține retorica afectivității, de a exprima participarea eului liric.
7. Strofa a doua suprapune două planuri, unul exterior, marcat de metafora *golul toamnei*, care sugerează caracteristicile acestui anotimp de sfârșit de ciclu vegetal, celălalt, interior, al dizolvării sufletești cauzate de pierderea iubitei. Despărțirea este surprinsă în procesualitatea ei. Astfel, iubita *s-a pornit*, a părăsit un spațiu împărțit de îndrăgostiți, *s-a pierdut în zare*, etapă a rupturii ireversibile, când lucrurile nu mai pot fi schimbate. Plecarea ei pune eul poetic în postura celui părăsit, fapt subliniat de conjuncția adversativă *iar*. Golul toamnei, înțeles ca dispariție a plantelor, frunzelor etc., se suprapune unei stări sufletești care depășește senzația de pustiu și ajunge la aiurare; în acest punct, chemarea celei dragi pornește din straturile cele mai adânci ale ființei, dincolo de conștient, fiind o dovadă că intensitatea durerii a ajuns prea puternică pentru a fi suportată cu luciditate.
8. Titlul evocă o specie a liricii românești, originală, ce denumește o poezie descriptivă având ca temă zugrăvirea unui tablou din natură; termenul este preluat de Alecsandri din domeniul picturii, unde are ca obiect un desen cu tonuri calde, executat în creion moale. Ideea de pastel este redată în text la două niveluri, cum s-a

Scanned with OKEN Scanner

mai arătat, unul exterior, cu detalii peisagistice precum *pică frunza/ Și-i galbenă ca tine* sau *golul toamnei*, și unul interior, jalonat de melancolie, tristețe, dor, de nevoia de a fi consolat de iubită.

9. Apartenența textului la simbolism se justifică prin natura sentimentelor evocate – *melancolia, tristețea, aiurarea* –, legate de toamnă, anotimp al nevrozelor, pe de o parte, și prin tehnicile specifice, pe de alta. Astfel, recunoaștem sugestia, corespondențele, muzicalitatea versului, repetiția etc.

Cristina Erdei

VARIANTA 17

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Sunt solitarul pustiilor piețe
Cu tristele becuri cu pală lumină –
Când sună arama în noaptea deplină,
Sunt solitarul pustiilor piețe.

Tovarăș mi-i râsul hidos, și cu umbra*
Ce sperie câinii pribegi prin canale;
Sub tristele becuri cu razele pale,
Tovarăș mi-i râsul hidos, și cu umbra.

Sunt solitarul pustiilor piețe
Cu jocuri de umbră ce dau nebunie;
Pălind în tăcere și-n paralizie, –
Sunt solitarul pustiilor piețe...

(George Bacovia, *Pălind*)

* ***hidos, hidoasă,*** adj. – foarte urât, dezgustător, înfiorător la vedere

1. Scrie câte un sinonim potrivit pentru sensul din text al cuvintelor ***triste*** și ***pală***. **2 puncte**
2. Explică rolul utilizării cratimei în structura: *și-n paralizie*. **2 puncte**
3. Alcătuiește câte un enunț în care cuvintele ***rază*** și ***umbră*** să aibă sens conotativ. **2 puncte**
4. Transcrie două structuri/fragmente de vers care conțin imagini vizuale. **4 puncte**
5. Explică semnificația a două figuri de stil identificate în prima strofă a poeziei. **4 puncte**
6. Precizează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric în textul dat. **4 puncte**
7. Comentează, în 6–10 rânduri, ultima strofă, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**
8. Prezintă semnificația titlului, în relație cu textul poeziei date. **4 puncte**
9. Motivează, prin explicarea a două trăsături existente în text, apartenența poeziei la *simbolism*. **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

rezolvare

1. *Triste:* solitare; *pală:* slabă.
2. Cratima înlocuiește în structura dată vocala „î" și marchează rostirea împreună a celor două cuvinte, având drept consecințe prozodice reducerea numărului de silabe cu una în versul respectiv și păstrarea măsurii.
3. Cuvintele *piață* și *umbră* au sens conotativ în enunțurile:
   S-au certat ca la *piață*. Îi mai păstrează doar *o umbră* de respect.
4. Imagini vizuale apar în structuri precum: *tristele becuri cu pală lumină, pustiilor piețe.*
5. Figură de stil sonoră, asonanța este bine reprezentată la nivelul întregului text și are un loc aparte în galeria tehnicilor simboliste, prin forța sa de sugestie. Astfel, în versul *Cu tristele becuri cu pală lumină*, repetiția lui *i*, sunet stins, închis, aflat în corpul cuvintelor *tristele* și *lumină*, amplifică în plan fonetic senzația de singurătate, de melancolie. Epitetul în inversiune *pustiilor piețe* transmite și el sentimentul de gol existențial, omul devine mic, fără importanță într-un spațiu larg, pe care îl bântuie solitar în absența semenilor. Pluralul nu este lipsit de semnificație, fiindcă aceeași stare se multiplică prin asocierea cu mai multe reprezentări ale noțiunii de *piață.*
6. Mărcile eului liric în textul dat sunt folosirea persoanei I gramaticale în cazul verbului *sunt* și al pronumelui *mi-*. De asemenea, remarcăm prezența liniei de pauză și a punctelor de suspensie cu același rol.
7. Ultima strofă are o compoziție simetrică – versurile mediane sunt încadrate de un refren – *Sunt solitarul pustiilor piețe*, o strategie poetică folosită pentru a sublinia condiția eului în lume prin sentimentul de solitudine absolută, de pustiu, sugerat de epitetul în inversiune. Senzația de vid sufletesc este cea care îl îndeamnă pe solitar să caute locuri populate ziua, dar golite de freamăt în regim nocturn, pentru că, în mod paradoxal, aceste spații ale golului fizic oferă senzații puternice – paralizia, frica, redeșteptând impresia de viață prin spontaneitatea mișcărilor involuntare, induse de *jocurile de umbră ce dau nebunie.* Tenebrele de afară sunt doar reflexul celor dinăuntru, iar omul se surprinde *pălind în tăcere și-n paralizie* (epitet).
8. Titlul, un verb la modul gerunziu, se regăsește în penultimul vers al poeziei, iar în celelalte strofe apare ca formă adjectivală ce desemnează o reacție fiziologică la frică sau un semn de boală: *pală, pale.*

Acest al doilea aspect este ilustrat prin corespondența dintre planul exterior al luminii artificiale – *becuri cu pală lumină* sau *becuri cu razele pale* – și cel interior, marcat de nevroza și nebunia cauzate de întuneric, de pustiul piețelor, câinii pribegi, umbră, tăcere.

9. Apartenența poeziei la simbolism se justifică prin evocarea nevrozei și a nebuniei, stări cultivate cu predilecție de anumiți poeți ai mișcării și care dau notă reprezentativă acesteia, ca trăsătură intrinsecă. Pe de altă parte, stările nu sunt numite, ci *sugerate*, după cum recomanda și poetul S. Mallarmé – *(...) a sugera, iată visul!* Remarcăm, de asemenea, muzicalitatea versurilor, ca și corespondența dintre planul interior și cel exterior.

Cristina Erdei

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 18

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Ți-am împletit suprema cunună de tristețe,
Să te înalți mai gravă în cadrul tău de-azur
Iar seara să-ți umbrească înalta frumusețe
Și astfel întregită să-atingi Acordul-Pur.

Dar dacă-încumetarea ta șovăie și seara
Descinde friguroasă în inimă și gând
Iar, umedă, pe frunte apasă greu tiara,*
Atunci, slăvită Soră, zorește mai curând

Spre malurile unde de mult îmbrățișarea
Așteaptă să te-adoarmă așa cum tu desmierzi,
Așteaptă infinită și limpede ca marea
Să te cununi cu somnul și-n unde să te pierzi.

(Ion Barbu, *Ți-am împletit...*)

* *tiară, tiare,* s.f. – coroană purtată de către regi, papă, formată din trei coroane suprapuse

1. Menționează câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor ***cunună*** și ***gravă.*** **2 puncte**
2. Explică rolul utilizării virgulelor în versul: *Atunci, slăvită Soră, zorește mai curând.* **2 puncte**
3. Scrie două expresii/locuțiuni care să conțină cuvântul ***inimă.*** **2 puncte**
4. Ilustrează, prin alcătuirea a două enunțuri, omonimia cuvântului ***unde.*** **4 puncte**
5. Transcrie două structuri/fragmente de vers care conțin imagini artistice vizuale. **4 puncte**
6. Explică semnificația unei figuri de stil identificate în strofa a doua a poeziei. **4 puncte**
7. Prezintă semnificația titlului, în relație cu textul poeziei date. **4 puncte**
8. Menționează două elemente prin care se realizează subiectivitatea în textul dat. **4 puncte**
9. Ilustrează una dintre caracteristicile limbajului poetic (de exemplu: *expresivitate, ambiguitate, sugestie, reflexivitate*), prezentă în textul dat. **4 puncte**

rezolvare

1. Sinonimele cuvintelor *cunună* și *gravă* sunt *coroană*, respectiv *maiestuoasă, solemnă.*

Scanned with OKEN Scanner

2. Virgulele izolează, în cadrul acestui enunț, o construcție nominală în vocativ.
3. Cuvântul *inimă* apare în expresii/locuțiuni ca: *a-i sta inima în loc; a nu avea pe cineva la inimă; a pune ceva la inimă; din inimă* etc.
4. Omonimia cuvântului *unde* poate fi ilustrată în enunțurile:
Unde te ascunzi, copile? Barca era dusă de *unde* în larg.
5. Imagini artistice vizuale se găsesc în următoarele structuri: *cadrul de azur, infinită și limpede ca marea.*
6. Metafora *umedă, pe frunte apasă greu tiara* este una de tip implicit, pentru că obligă cititorul să facă supoziții și deducții asupra adevăratei naturi a termenului desemnat astfel. În acest caz, prin *tiară* înțelegem simbolul lunii pline, cercul de lumină ce o înconjoară pe *Sfânta Soră,* într-o noapte friguroasă, favorabilă fenomenului de difuzie a luminii prin ceață; cele trei coroane suprapuse ale acestui însemn al regalității pot fi interpretate în primul rând drept culori ale spectrului, de obicei, galben, portocaliu și verde.
7. Titlul poeziei se regăsește ca parte incipientă a primului vers și redă sub o formă metaforică poetizarea lunii, transpunerea ei într-un plan al frumuseții absolute. Textul surprinde cele trei etape ale parcursului celest – răsăritul, punctul culminant și apusul – într-o viziune de paradă regală. Astfel, în prima strofă, poetul îi conferă *suprema cunună de tristețe,* văzând-o ca sursă a stărilor melancolice și contemplative specifice omului. Pusă în evidență de seară, de întuneric, în calitatea lui de element de contrast, pe fondul *de azur,* luna ajunge simbol al armoniei și al frumuseții absolute, fiindcă atinge *Acordul Pur.* În cea de-a doua strofă apare ca figură de esență regală, prin tiara care apasă greu pe frunte, fiind invocată să sosească *mai curând.* Ultimul catren redă apusul într-un registru al tandreții și al somnului, sugerat de cuvinte precum *îmbrățișarea, adoarmă* etc.
8. Subiectivitatea se regăsește în mărcile lexico-gramaticale ale eului liric, precum verbul la persoana I, *am împletit,* formele verbale și pronominale de persoana a II-a, *să înalți, să-atingi, desmierzi,* respectiv, *tu, te,* construcția în vocativ *slăvită Soră.* Ion Barbu este unul dintre poeții români ce profesează un lirism subiectiv până la manierism, aspect prezent și în textul de față prin intelectualizarea expresiei poetice și ambiguizare. Acestui scop îi servesc și metaforele implicite *Acordul-Pur, tiara, slăvită Soră* etc.
9. În textul *Ți-am împletit...,* ambiguitatea se realizează prin existența unui dublu registru al referențialității: regal-uman și lunar-cosmic. Primul, reprezentat prin termeni specifici precum *tiară, Slăvită Soră, suprema cunună* etc., sugerează că adevăratul obiect al discursului poetic este luna, fapt pe care îl putem deduce dintr-un context alcătuit din construcțiile: *cadrul tău de azur, să te cununi cu somnul, și-n unde să te pierzi.*

Cristina Erdei

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 19

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Cad fulgii șovăielnici în stoluri fără număr,
Din nevăzute urne ei cad pe albul umăr
Al dealurilor prinse de-o crustă argintie.
Oștiri de nori aleargă...
— Ce surdă simpatie,
Nori turburi, nori metalici, spre voi întins mă poartă?
Ați prefăcut în domuri de-argint natura moartă
Și-ați pus în peisagiu un nou fior de viață,
Voi, blocuri mohorâte, convoi de-obscură ceață!...

Tot plumbul meu din suflet, o, forme călătoare,
Cu voi să se topească în gânduri de ninsoare,
Căci, iată, vine vremea când albe, împietrite,
Pe gând descăleca-vor zăpezi neprihănite...

Cad fulgii șovăielnici, așa cum în poveste
Cad stropi de piatră scumpă, ușor și leneș, peste
Un strălucit războinic, cuprins de vrajă-adâncă.
— Asemenea câmpiei, sub cerul vânăt încă,
Ținuturi ale minții, lăsați să vă-mpresoare,
Lăsați să cadă-într-una din neaua altui soare,
Ce, veșnic, brațul ritmic al timpului aruncă... [...]

(Ion Barbu, *Fulgii*)

1. Scrie câte un sinonim pentru sensurile din text ale cuvintelor ***scumpă*** și ***aruncă***. **2 puncte**
2. Motivează utilizarea cratimei în structura: *să vă-mpresoare.* **2 puncte**
3. Transcrie un vers care conține o locuțiune adjectivală folosită cu efecte expresive. **2 puncte**
4. Menționează două teme/motive literare, prezente în poezie. **4 puncte**
5. Precizează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric în textul dat. **4 puncte**
6. Explică semnificația a două figuri de stil diferite din prima secvență (versurile 1–9). **4 puncte**
7. Exprimă-ți opinia despre rolul utilizării persoanei a II-a în discursul liric. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, ideea/o idee poetică centrală, identificată în textul dat. **4 puncte**
9. Ilustrează una dintre caracteristicile limbajului poetic (de exemplu: *expresivitate, ambiguitate, sugestie, reflexivitate*), prezente în textul dat. **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

rezolvare

1. Sensurile din text ale cuvintelor *scumpă* și *aruncă* sunt: *nestemată, prețioasă*, respectiv *mișcă, împinge.*
2. Cratima înlocuiește vocala *î*, determinând rostirea împreună a două cuvinte, pentru a păstra măsura și ritmul.
3. Versul *Cad fulgii șovăielnici în stoluri fără număr* conține o locuțiune adjectivală, folosită cu efecte expresive.
4. Temele/motivele literare prezente în poezie sunt: *fulgii, dealurile, norii, natura, zăpezile* etc.
5. Mărcile prin care se evidențiază eul liric în text sunt: formele verbale și pronominale de persoana a II-a, *ați prefăcut, vă, voi*, verbul la imperativ *lăsați*, pronumele personal la persoana I *mă*, propozițiile interogative și exclamative, punctele de suspensie etc.
6. Metafora *domuri de argint* arată asemănarea cu un templu a formelor de relief înalte, acoperite de zăpadă; natura toată este astfel învăluită într-o aură a sacralității, la care trimite în mod simbolic imaginea vizuală dată de albul strălucitor. Epitetul personificator *fulgii șovăielnici* sugerează traiectoriile sinuoase ale firelor de nea în cădere și, indirect, atmosfera de basm.
7. Utilizarea persoanei a doua sugerează ideea de realizare a comunicării prin cele două instanțe specifice, emițătorul și receptorul, în text, eul poetic, respectiv natura. Tăcerea firească a acesteia imprimă discursului liric un aspect monologal, un fond contrastiv pe care se evidențiază tonul vibrant, trăirile puternice ale eului în fața semnificației ei. Această categorie gramaticală specifică, persoana, susține la nivel lingvistic elementele ce se constituie în figuri de stil ca invocația, aici cu rol în exprimarea subiectivității, prin evocarea stărilor și a sentimentelor.
8. Una dintre ideile acestui text valorifică o credință cu tradiție în literatură, și anume integrarea desăvârșită a omului în mediul natural, ca sentiment, reîntoarcerea la forțele elementare pentru a obține primenirea sufletească. Constatarea acestui adevăr este întâmpinată cu uimire: – *Ce surdă simpatie,/ Nori tulburi, nori metalici, spre voi întins mă poartă?* și îndeamnă la o atitudine de abandonare a omului civilizat, rațional și sceptic, în favoarea descoperirii sufletului primar, ce cunoaște îndemnul de a venera natura și ființa înnoită, prin formule verbale apropiate incantațiilor: *Tot plumbul meu din suflet, o, forme călătoare/ Cu voi să se topească în gânduri de ninsoare* și profețiilor: *Căci, iată, vine vremea când albe, împietrite,/ Pe gând descăleca-vor zăpezi neprihănite...* Întoarcerea la natură favorizează actualizarea mitului, ieșirea inițiatului din timpul profan și situarea în *illo tempore*, ca în versurile: *Cad fulgii șovăielnici, așa cum în poveste/ Cad stropi de piatră scumpă, ușor și leneș, peste/ Un strălucit războinic, cuprins de vrajă-adâncă.*
9. Ambiguitatea poate fi ilustrată de ultimele patru versuri ale textului dat, prin faptul că termenii folosiți au o pluritate de sensuri, ca de exemplu *neaua altui soare*. Desigur, intenția poetului nu vizează descrierea unui tablou hibernal, ci exploatează potențialul simbolic al cuvântului *nea* – cu valențe de puritate, răceală, rațional etc. și *soare*, ale cărui conotații intersectează în mare câmpul semantic descris anterior,

Scanned with OKEN Scanner

cu excepția sugestiei răcelii. Metafora obținută prin combinarea celor două noțiuni, având fiecare trăsăturile arătate, dă un aparent nonsens, deoarece soarele e cald, iar zăpada rece. Logica e salvată de un singur cuvânt, *altui*, ce indică o ordine a lucrurilor diferită de cea comună și care face posibilă coerența sintagmei.

Cristina Erdei

VARIANTA 20

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Din culmea unde mai presus de nor
Doar gheața își sculptează diamantul,
Te prăvăleai, gigant clocotitor,
Cât zarea-ntins, haotic ca neantul.

În jurul tău, frânturi de stâncă, lut,
Cadavre ale florei uriașe
Monumentau un ne-nturnat trecut…*
Și nicăieri în goana pătimașe

Refluxul liniștit nu locuia
Cu lumea lui năvalnicele ape…
Dar anii au trecut… Din matca ta,
Prea strâmtă-atunci, ai dispărut aproape.

Oglindă călătoare, cer mobil,
Te-ai încadrat într-o ușoară spumă
Și-ți porți acum cristalul tău steril
Spre-a mărilor îndepărtată brumă.

Dar murmurul, acord eternizat,
Neîncetat mărirea ta o plânge;
Și-ntregul tău trecut, pietrificat,
În unda potolită se răsfrânge.

(Ion Barbu, *Râul*)

* *ne-nturnat*, adj. – neîntors (înapoi), nerevenit

1. Scrie câte un sinonim potrivit pentru sensul din text al cuvintelor ***neîncetat*** și ***potolită***. **2 puncte**
2. Motivează întrebuințarea punctelor de suspensie în cea de a doua strofă. **2 puncte**
3. Alcătuiește două enunțuri pentru a ilustra polisemia cuvântului ***aproape***. **2 puncte**
4. Menționează două teme/motive literare prezente în poezie. **4 puncte**
5. Precizează valoarea expresivă a utilizării adjectivului ***mobil*** în versurile:
   Oglindă călătoare, cer mobil/ Te-ai încadrat într-o ușoară spumă. **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

6. Explică semnificația a două figuri de stil diferite, identificate în penultima strofă a textului. **4 puncte**
7. Precizează două elemente prin care se realizează subiectivitatea în textul dat. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, prima strofă, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**
9. Ilustrează una dintre caracteristicile limbajului poetic (de exemplu: *expresivitate, ambiguitate, sugestie, reflexivitate*), prezente în textul dat. **4 puncte**

rezolvare

1. Sinonimele din text pentru cuvintele *neîncetat* și *potolită* sunt *necontenit, mereu*, respectiv, *calmă, limpede*.
2. Punctele de suspensie marchează o pauză în vorbire, care, în acest caz, pune în evidență tonul reflexiv, meditația asupra trecerii inexorabile a timpului.
3. Polisemia cuvântului *aproape* poate fi demonstrată și prin următoarele enunțuri: *Locuiesc foarte aproape de școală.*; *Calculatorul e aproape nou.* etc.
4. Dintre motivele literare cultivate în această poezie, amintim: *gheața, apa, stânca, lutul* etc., iar ca temă: trecerea inexorabilă a timpului.
5. Epitetul metaforic *cer mobil* sugerează reflectarea seninului în apa lină a râului și, astfel, imobilitatea celestă contrastează cu răsfrângerea sa într-o oglindă naturală, aflată însă în mișcare.
6. Epitetul metaforic *cristal steril* face referire la luciul netulburat al râului, o suprafață perfect plană, străină deci neregularității specifice vieții, iar adjectivul evocat aici este echivalent cu *neroditor, sterp*. Metafora explicită *a mărilor (îndepărtată) brumă* asociază doi termeni din sfera concretului acvatic, sugerând punctul terminus, abia intuit vizual de la distanță, al călătoriei râului.
7. În textul dat, cele mai *vizibile* elemente ale subiectivității sunt mărcile eului liric, precum formele verbale și pronominale de persoana a II-a, *te prăvăleai, te-ai încadrat*, adjectivul pronominal *ta/tău*, punctele de suspensie. Din perspectiva unui discurs liric personalizat și deci *subiectiv*, sunt specifice lui Ion Barbu intelectualizarea expresiei până la criptic, de exemplu, *trecut, acord eternizat*, inventivitatea lexicală, *monumentau*, cultivarea unor simboluri tipice unei etape de creație. Astfel, *râul, gheața, oglinda, stânca, lutul* jalonează *parnasianismul* barbian, caracterizat prin redescoperirea armoniei, a raționalului, a exemplarității clasice.
8. Prima strofă oferă o perspectivă panoramică asupra râului, întrucât privirea urmărește descendent traseul acestuia, *din culmea (...) mai presus de nor*, unde *doar gheața își sculptează diamantul* (metaforă), simbol al recluziunii/izolării superioare în propriul univers, al inaccesibilității subliniate de adverbul *doar*, până la penetrarea suprafețelor plane, pe care le intuim pornind de la cuvântul *zarea*. Văzut din amonte, râul confirmă impresia că forțele naturii sunt libere, de nestăvilit, expansive, mărețe, terifiante prin forța lor. Imaginile artistice cu accentuate rezonanțe vizuale și auditive sunt realizate în linii puternice, ample, cu ajutorul hiperbolei, *Te prăvăleai, gigant*

Scanned with OKEN Scanner

clocotitor/ Cât zarea-ntins, haotic ca neantul, a metaforei explicite *gigant*, a comparației cu alte elemente de anvergură ale universului, precum *zarea* sau *neantul*.

9. În textul dat, poetul folosește mijloacele specifice liricii sale pentru crearea ambiguității. Astfel, cultivarea lirismului obiectiv, specific etapei *parnasiene*, avertizează asupra existenței unui subtext, construit cu ajutorul unor simboluri predilecte la Barbu, precum gheața, lutul, apa, oglinda etc. Cu alte cuvinte, în aparență este abordată tema naturii, cântată din vremuri imemoriale, dar în esență sunt surprinse ipostaze umane. În cazul de față, râul poate fi interpretat ca fiind omul superior învins de timp. Astfel, *refluxul liniștit* sugerează slaba împotrivire a omului comun la forța vitală a geniului, *matca* face aluzie la limitele naturale impuse acestuia din urmă, în *frânturi de stâncă, lut,/ Cadavre ale florei uriașe* putem vedea varietatea și frumusețea creației unei personalități ieșite din comun etc.

Cristina Erdei

VARIANTA 21

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Iubești – când urciorul de-aramă
se umple pe rând, de la sine
aproape, de flori și de toamnă,
de foc, de-anotimpul din vine.

Iubești – când suavă icoana
ce-ți faci în durere prin veac
o ții înrămată ca-n rana
străvechiului verde copac.

Iubești – când sub timpuri prin sumbre
vâltori, unde nu ajung sorii,
te-avânți să culegi printre umbre
bălaiul surâs al comorii.

Iubești – când simțiri se deșteaptă
că-n lume doar inima este,
că-n drumuri la capăt te-așteaptă
nu moartea, ci altă poveste.

Iubești – când întreaga făptură,
cu schimbul, odihnă, furtună
îți este-n aceeași măsură
și lavă pătrunsă de lună.

(Lucian Blaga, *Iubire*)

Scanned with OKEN Scanner

1. Scrie câte un sinonim pentru sensurile din text ale cuvintelor ***se deșteaptă*** și ***simțire.*** **2 puncte**
2. Precizează rolul liniilor de pauză utilizate în primul vers al fiecărei strofe. **2 puncte**
3. Transcrie două cuvinte/structuri folosite în text cu sens conotativ. **2 puncte**
4. Menționează două teme/motive literare, prezente în poezie. **4 puncte**
5. Explică semnificația a două figuri de stil diferite din strofa a doua. **4 puncte**
6. Justifică utilizarea persoanei a II-a singular a verbelor și a pronumelor în textul dat. **4 puncte**
7. Explică semnificația titlului, în relație cu textul citat. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, ultima strofă, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**
9. Ilustrează una dintre caracteristicile limbajului poetic (de exemplu: *expresivitate, ambiguitate, sugestie*), prezentă în textul dat. **4 puncte**

rezolvare

1. Sinonimele pentru sensurile din text ale cuvintelor *se deșteaptă* și *simțire* sunt: *se trezesc*, respectiv, *sentiment.*
2. Liniile de pauză au un rol explicativ, sugerând prin repetiție existența unor ipostaze și moduri diferite de manifestare a sentimentului iubirii.
3. Cuvintele/structurile cu sens conotativ sunt: *anotimpul din vine, icoana, poveste, furtuna, lava* etc.
4. Temele/motivele literare prezente în poezie sunt: *iubirea, timpul, copacul, inima* etc.
5. Metafora implicită *icoana* are conotații religioase, prin sentimentul de venerație și înălțare spirituală evocat, dar sensul poetic al termenului trimite la o mare și nefericită iubire, *înrămată*, valorizată permanent, prin situarea acestuia în contextul simbolului vegetal al *rănii* copacului și prin referirea la durere. Comparația *icoana(...)/ o ții înrămată ca-n rana/ străvechiului verde copac* implică doi termeni cu sens figurat, reprezentarea iubirii sau a iubitei, respectiv, suferința în plan vegetal generată de obiceiul îndrăgostiților de a inscripționa pe trunchiul copacilor semne evocatoare ale sentimentului. Altfel spus, această viziune originală de asimilare a trăirii cu natura transmite ideea că dragostea are forța și rezistența acesteia.
6. Utilizarea pronumelui la persoana a doua în text se explică prin intenția de generalizare a unei reguli/experiențe ce face referire la sentimentul iubirii. *Iubești* înseamnă, de fapt, *se iubește, există iubire atunci când...* și exprimă, în același timp, participarea afectivă a eului prin dedublare.
7. Fiind alcătuit dintr-un substantiv nearticulat, titlul sugerează că mesajul poetic arată o anumită perspectivă asupra sentimentului. Importanța trăirii este subliniată prin repetarea verbului *a iubi*, la forma de indicativ prezent, persoana a doua singular, în fiecare incipit de strofă, de șase ori în total, pentru a releva semnele specifice manifestării ei, astfel încât iubirea devine, pe rând, pasiune, ideal, speranță și salvare, nemurire, forță și romantism.
8. Strofa ultimă compune din contraste manifestările iubirii în planul trăirilor emoționale și fiziologice: *(...) întreaga făptură,/ cu schimbul, odihnă, furtună/ îți este-n aceeași măsură.* Observăm că rolul figurilor de stil este divers. Astfel, exprimarea

Scanned with OKEN Scanner

metaforică sugerează chinurile și deliciile deopotrivă de intense ale sentimentului, inversiunea atrage atenția asupra succesiunii lor furtunoase. În ultimul vers, cele două simboluri, lava și luna, marchează alte trăsături ale acestuia, precum intensitatea, ardoarea, tăria primului, iar pentru cel de-al doilea, romantismul, delicatețea. Natura terestră și celestă a elementelor evocate trimite la cele două laturi ale iubirii, carnală și spirituală.

9. Ambiguitatea rezultă în acest text din asocierile surprinzătoare de noțiuni, care, la prima vedere, par incompatibile. Astfel, *urciorul de aramă*, metaforă pentru suflet, *se umple* de *flori și de toamnă,/ de foc, de-anotimpul din vine*, ce semnifică varietatea stărilor experimentate de cel îndrăgostit. În strofa a doua, *vâltorile* și *comoara* sugerează curajul iubirii de a înfrunta vicisitudinile istoriei, după cum următoarea pune în opoziție *moartea* sentimentului cu o nouă *poveste* de dragoste, iar ultimul catren redă iubirea în termenii unei manifestări bipolare: *odihnă/furtună, lavă/lună.*

Cristina Erdei

VARIANTA 22

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Livada s-a încins în somn. Din genele-i de stufuri
strâng lacrimi de văpaie:
licurici.

Pe coastă-n vreji de nouri
crește luna.

Mâni tomnatice întinde noaptea mea spre tine
și din spuma de lumin-a licuricilor verzui
ți-adun în inimă surâsul.
Gura ta e strugure-nghețat.

Numai marginea subțire-a lunii
ar mai fi așa de rece –
de-aș putea să i-o sărut –
ca buza ta.

Îmi ești aproape.

Prin noapte simt o pâlpâire de pleoape.

(Lucian Blaga, *Înfrigurare*)

1. Scrie câte un sinonim contextual pentru cuvintele ***surâsul*** și ***pâlpâire***. **2 puncte**
2. Precizează rolul liniilor de pauză din text. **2 puncte**
3. Menționează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric în textul dat. **2 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

4. Precizează două teme/motive literare identificate în poezia dată. **4 puncte**
5. Prezintă două particularități prozodice ale textului. **4 puncte**
6. Explică efectul stilistic al utilizării indicativului prezent, în poezia citată. **4 puncte**
7. Exprimă-ți o opinie argumentată despre relația dintre titlu și textul poeziei. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, a treia strofă, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**
9. Ilustrează una dintre caracteristicile limbajului poetic (de exemplu: *expresivitate, ambiguitate, sugestie, reflexivitate*), prezente în textul dat. **4 puncte**

rezolvare

1. Sinonimele contextuale ale cuvintelor *surâsul* și *pâlpâire* sunt *zâmbetul*, respectiv *zbatere*.
2. Liniile de pauză marchează o construcție incidentă.
3. Mărcile eului liric în text sunt formele verbale și pronominale de persoana I: *să sărut, simt, îmi, mea*, pronumele și verbele la persoana a II-a: *ta, ti, ești* etc.
4. Dintre temele/motivele literare cultivate în acest text amintim: *livada, luna, iubirea, norii, îmbrățișarea* etc.
5. Dintre particularitățile prozodice ale textului, amintim lipsa rimei și a ritmului, măsura inegală.
6. Indicativul prezent sporește efectul dramatic al verbului, redă intensitatea trăirii, sugerată de încărcătura emoțională a cuvintelor: *strâng, crește, întinde, adun, ești, simt.*
7. Titlul exprimă sub formă de metaforă o viziune asupra dorinței erotice. Intrarea de dicționar a substantivului *înfrigurare* îl definește prin *stare de încordare nervoasă, de nerăbdare, de emoție.* Toate aceste sensuri se regăsesc la nivelul textului, în primul rând prin forța de sugestie a cadrului natural romantic, jalonat de două principii: căldura, în versul: *Livada s-a încins în somn*, și lumina, la nivelul sintagmelor *lacrimi de văpaie: licurici; crește luna.* Sentimentul intens de dor transpare din notația gesturilor bărbatului îndrăgostit, mascată sub o formulare de intensă expresivitate: *Mâni tomnatice întinde noaptea mea spre tine.* În planul feminității, emoția puternică se manifestă prin senzații termice opuse ca specific celor resimțite de livada personificată, căci gura iubitei e *strugure-nghețat.* Comunicarea prin cuvânt, devenită inutilă și imposibilă datorită trăirii, este suplinită prin atitudini specifice dragostei: *ți-adun în inimă surâsul, Prin noapte simt o pâlpâire de pleoape.* Construcția incidentă sugerează intimitatea dintre îndrăgostiți, apropierea lor fizică și sufletească.
8. Strofa a treia pune în evidență un tip special de comunicare între oameni, un cod al îndrăgostiților, care nu au nevoie de cuvinte pentru a-și exprima sentimentele, ci folosesc atitudinile semnificative. Astfel, tăcerea iubitei, sugerată de metafora explicită: *Gura ta e strugure înghețat*, adaugă o nouă valență ideii de liniște prin lipsa cuvântului, și anume aceea de emoție puternică, dar și de participare afectivă prin surâs. Conform unor tradiții fizionomice, gura trădează temperamentul și caracterul unui om, în consecință evidențierea ei ca element semnificativ dintre toate structurile anatomice nu este întâmplătoare. Nevoia atingerii ființei dragi reiese din primul vers prin gestul întinderii mâinilor spre ea, în noapte, cu un dar neașteptat, licuricii, la

Scanned with OKEN Scanner

a căror lumină se ghicește, mai degrabă, surâsul. Acesta, la rându-i, își găsește ecou în inima bărbatului, ca o confirmare a unui mesaj de iubire.

9. Sugestia este utilizată în text pentru a face referire indirect la atitudinile pasionale ale eului, prin intermediul unor imagini specifice domeniului naturii, ca de exemplu: *Livada s-a încins prin somn* sau *Mâni tomnatice întinde noaptea mea spre tine.*

Cristina Erdei

VARIANTA 23

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Din ce mi-am plămădit nestăvilita nebunie de-a trăi
Vârtejul meu de-avânt și dulcea sete de-a juca,
Când din pământ sorb numai fiere?...
Când văd mormintele șirag încoronate
Cu iederă ca niște frunți de-nvingători cu lauri
Din ce-mi brănesc scânteia mea de râs, de nu se stinge?
Și când cutreier blestematele ogoare, ce minune
Mă-mbată de visez că eu pășesc pe bolta unui cer?
Și ce venin mă face s-aiurez
Că glia neagră de păcate
Răsună sfânta ca un clopot
Sub pașii mei de plumb?...
Nu știu, dar râd și strig cutezător în vânt:
„De ziua de apoi nu mă-nspăimânt –
În iad de-ajung
M-oi bucura de-un colț în el ca de un rai întreg!...”

(Lucian Blaga, *Ecce homo!**)

* ***Ecce homo!*** – Iată omul!

1. Scrie câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor ***nestăvilită*** și ***a cutreiera.*** **2 puncte**
2. Precizează rolul ghilimelelor utilizate în finalul poeziei. **2 puncte**
3. Alcătuiește două enunțuri prin care să ilustrezi polisemia cuvântului ***colț***. **2 puncte**
4. Menționează două figuri de stil utilizate în primele două versuri ale poeziei. **4 puncte**
5. Precizează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază eul liric în textul dat. **4 puncte**
6. Prezintă două particularități prozodice ale textului. **4 puncte**
7. Explică sensurile opoziției între ***rai*** și ***iad***, din ultimele două versuri ale poeziei. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, rolul interogațiilor retorice prezente în text. **4 puncte**
9. Exprimă-ți o opinie argumentată despre relația dintre titlu și textul poeziei citate. **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

rezolvare

1. Sinonimele contextuale ale cuvintelor *nestăvilită* și *a cutreiera* sunt *nestăpânită, năvalnică*, respectiv *străbat, parcurg.*
2. Ghilimelele marchează citarea exactă a cuvintelor subiectului liric.
3. Polisemia cuvântului *colț* poate fi ilustrată de enunțurile: Un zâmbet timid i-a apărut în *colțul* gurii. Fiind neastâmpărat, elevul a fost pus la *colț.*
4. În primele două versuri apar figuri de stil ca epitetul în inversiune *nestăvilita nebunie* și metafora *mi-am plămădit nestăvilita nebunie de-a trăi/ Vârtejul meu de-avânt.*
5. Mărcile eului liric în text sunt formele verbale și pronominale de persoana I – *mi-am plămădit, mă, văd* etc., frazele interogative și exclamative, punctele de suspensie, linia de pauză etc.
6. Dintre particularitățile prozodiei, amintim: lipsa rimei, a ritmului, măsura inegală.
7. Raiul și iadul sunt, conform Bibliei, forme de organizare ale vieții de Apoi, menite să răsplătească sau să pedepsească muritorii în funcție de faptele lor. Astfel, primul loc, patronat de forțele Binelui reprezentate de Dumnezeu și de îngeri, îi primește pe cei buni, pe când cel de-al doilea este destinat păcătoșilor. Ultimele versuri conțin o sfidare, practic, la adresa ideologiei creștine, prin faptul că relevă o minimalizare a importanței iadului, a consecințelor dezastruoase ale acestuia pentru cel ajuns acolo. Pentru eul poetic, un colț de iad poate da bucuria unui rai întreg.
8. Rolul interogațiilor retorice în text poate fi dedus din perechea de opoziții prezentă în fiecare dintre ele și din felul în care sunt formulate. Întrebările încep cu *Din ce* sau *Ce* și pun accentul pe sursa unor stări definite metaforic prin sintagmele: *nestăvilita nebunie de a trăi, scânteia mea de râs, minune ce mă-mbată, pașii mei de plumb*, având ca termeni antagonici cuvinte sau expresii ca: *fiere, morminte, blestematele ogoare, păcate.* Răspunsul este unul implicit, în ciuda acelui *Nu știu* din ultima parte, și se referă la bucuria vieții, la elanul vital pe care nici amarul, nici moartea, nici greutățile sau conștiința păcatului nu le pot opri să se manifeste. Ilustrarea unei atitudini hedoniste precum cea de mai sus putea fi realizată și sub formă enunțiativă, fără însă a produce aceleași efecte retorice, demonstrative, menite să evidențieze crezul eului. Interogația este deci un mijloc extern de a sublinia anumite aspecte ale mesajului poetic.
9. Cuvintele din titlu cunosc o tradiție în filozofie, prin înțeleptul Diogene, care, cu o lampă aprinsă ziua, *căuta Omul*, după cum spunea el. Pe de altă parte, istoria lui Christos menționează episodul înfățișării Mântuitorului de către Pilat mulțimii de iudei cu expresia *Ecce homo!* – Iată omul! Dacă în acest caz se atrage atenția asupra importanței unui anumit personaj, titlul dat de Blaga poeziei sale pune în evidență asumarea unui destin de către eul poetic. Identitatea se definește prin alegerile făcute în mod conștient, prin atitudini ce sfidează soarta dramatică a omului. Astfel, eul simte *nestăvilita nebunie de-a trăi*, avântul și *dulcea sete de-a juca*, în ciuda faptului că din pământ soarbe *numai fiere. Scânteia de râs* supraviețuiește suferinței date de *blestematele ogoare*, iar veninul îl îmbată. Toate aceste opoziții sunt subliniate prin forma interogativă a enunțurilor în care apar și relevă sentimentul de libertate ce sfidează până și pericolul damnării eterne prin iad.

Cristina Erdei

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 24

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Vino să vezi! În târzia bogata căldură
închis între ziduri cine-ar mai sta?
Precum a mai fost, până-n cealaltă zare
încă o dată tărâmul să crească ar vrea.
Și-n unghi săgetat
pământu-și trimite cocorii
spre cercul cel mare.

Lumina ce largă e!
Albastrul ce crud!
Unei noi creșteri, văratice-n toamnă, se pare
c-am fi hărăziți și aleși.
Și-o clipă ne e-ngăduit
bănuitului Sud
să-i trimitem un gând fără greș.

Între frunza ce cade
și ramura goală
moartea se circumscrie
c-un gest de extatică boală.
Un joc îngânând cu lemnoasele membre
sună târziul, nebunul, caldul Septembre.

(Lucian Blaga, *Zi de septemvrie*)

1. Transcrie două cuvinte care aparțin câmpului semantic al ***naturii.*** **2 puncte**
2. Motivează scrierea cu majusculă a substantivului ***Septembre.*** **2 puncte**
3. Alcătuiește două enunțuri prin care să ilustrezi polisemia verbului a ***suna.*** **2 puncte**
4. Precizează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric în textul dat. **4 puncte**
5. Menționează două teme/motive literare identificate în poezia citată. **4 puncte**
6. Explică semnificația unei figuri de stil identificate în prima strofă. **4 puncte**
7. Prezintă rolul exclamațiilor din strofa a doua. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, ultima strofă, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**
9. Ilustrează una dintre caracteristicile limbajului poetic (de exemplu: *expresivitate, ambiguitate, sugestie, reflexivitate*), prezente în textul dat. **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

rezolvare

1. Cuvintele care aparțin câmpului semantic al naturii sunt: *frunza, ramura, cocorii* etc.
2. Scrierea cu majusculă a substantivului *Septembre* subliniază importanța specială acordată acestei luni, valoarea ei de simbol, întărită și de personificare.
3. Polisemia verbului *a suna* poate fi ilustrată prin enunțurile: Clopoțelul *sună* și Formularea ta *nu sună* bine.
4. Mărcile eului liric în text sunt date de formele verbale și pronominale de persoana I: *să trimitem, am fi hărăziți, ne*; verbul la imperativ *vino*, exclamația *Vino să vezi!* etc.
5. În această poezie putem identifica teme/motive literare precum: *zidul, cerul, lumina, frunza, toamna, moartea, cocorii, Sudul, nostalgia depărtării și a țărilor calde* etc.
6. Epitetul metaforic *unghi săgetat* descrie zborul caracteristic al păsărilor migratoare, toamna, în drumul lor spre țările calde. Adjectivul *săgetat* sugerează ideea de orientare, ascuțime, precizie.
7. Exclamațiile subliniază sentimentele de mirare, de admirație în fața frumuseților naturii, atitudinea intens participativă a subiectului liric.
8. Ultima strofă a poeziei descrie căderea frunzelor într-un limbaj poetic ce valorifică metafora – *moartea se circumscrie/ c-un gest de extatică boală*, epitetul în inversiune, fie metaforic – *lemnoasele membre* –, fie personificator – *nebunul Septembre*. Simbol al perisabilității, frunza, aici element vegetal lipsit de viață, oferă o imagine de prim-plan cu sugestii vizuale și kinetice demne de arta cinematografică. Căderea ei ca ultim exemplar de pe ramura goală pune într-o perspectivă temporală, de mică eternitate, plutirea prin aer. Partea a doua a strofei, o propoziție dezvoltată, reia motivul transformărilor din natură dictate de toamnă și le conferă specificitate prin atribuirea unor însușiri umane lunii septembrie.
9. Reflexivitatea este ilustrată în acest text poetic prin tonul meditativ al observațiilor legate de particularitățile unei toamne singulare, ce insinuează comparația frumuseților ei cu cele ale *bănuitului Sud*. Schimbările din natură sunt înregistrate cu un ochi uimit: *Lumina ce largă e!/ Albastrul ce crud!* Asemănarea cu anotimpul estival apare în versurile: *Unei noi creșteri, văratice-n toamnă, se pare/ c-am fi hărăziți și aleși.*

Cristina Erdei

VARIANTA 25

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Un cântec fără moarte aș vrea să cânt:
Corabie cu pletele-n furtună,
Ca să plutim fanatici împreună,
Dumnezeiește-ntraripați de vânt!

Un cântec printre ani și un descânt,
Pe care-n raza galbenă de lună,
Înlănțuiți în tânără cunună,
Să-l cânte-ndrăgostiții pe pământ.

Atunci cu brațul rece mă vei strânge,
Același pescăruș în larg va plânge,
Melancolia va luci stelar.

Pe marginea de umbră a tunicei
În timp ce peste noi va ninge rar
O pulbere din Coada Berenicei.*

(Dan Botta, *Cununa Ariadnei**, I*)

* *Berenice* – regină faimoasă, admirată pentru părul său strălucitor care, potrivit legendei, s-a transformat într-o constelație care îi poartă numele

** *Ariadna* – personaj mitologic, asociat cu mitul labirintului, simbol al iubirii și al întoarcerii la lumină

1. Menționează câte un sinonim contextual pentru cuvintele ***înlănțuiți*** și ***melancolie***. **2 puncte**
2. Explică utilizarea cratimei în structura: *Dumnezeiește-ntraripați.* **2 puncte**
3. Transcrie, din prima strofă, un vers care conține doi termeni ai aceleiași familii lexicale. **2 puncte**
4. Menționează două teme/motive literare prezente în poezie. **4 puncte**
5. Precizează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric în textul dat. **4 puncte**
6. Explică semnificația unei figuri de stil identificate în textul poeziei citate. **4 puncte**
7. Interpretează semnificația verbelor la modul conjunctiv în textul dat. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, o idee/ideea poetică identificată în textul dat. **4 puncte**
9. Exprimă-ți opinia despre semnificația cuvântului ***cântec***, prezent în poezie. **4 puncte**

rezolvare

1. Sinonimele contextuale pentru cuvintele *înlănțuiți* și *melancolie* sunt *îmbrățișați, uniți*, respectiv *tristețea*.
2. În structura dată, cratima înlocuiește sunetul *î*, determinând rostirea împreună a două silabe din cuvinte diferite, având consecințe asupra prozodiei prin faptul că asigură păstrarea măsurii și a ritmului.
3. Versul *Un cântec fără moarte aș vrea să cânt* conține doi termeni aparținând familiei lexicale a cuvântului *cânt*.
4. Temele, motivele literare prezente în poezie sunt: *dragostea, cântecul, luna, vântul, pescărușul, melancolia* etc.

Scanned with OKEN Scanner

5. Mărcile specifice eului liric sunt formele verbale și pronominale de persoana I – *aș vrea, să cânt, să plutim, mă, noi* –, verbul la persoana a II-a *vei strânge*, exclamația.
6. Metafora *Înlănțuiți în tânără cunună* sugerează manifestarea sentimentelor dintre tinerii îndrăgostiți printr-o îmbrățișare ale cărei atribute specifice elementului vegetal, prospețimea și frumusețea, reies din conotațiile cuvântului *cunună*.
7. În text sunt prezente două verbe la modul conjunctiv, *să plutim*, care arată o stare de beatitudine, inspirată de iubire, și *să cânte*, o manifestare artistică a plenitudinii sufletești. Cele două acțiuni sunt situate într-un plan al ipoteticului, ele sunt posibile, realizabile și reprezintă o aspirație, o dorință.
8. Una dintre ideile centrale ale acestui text este aspirația spre iubirea perfectă, exemplară, cu rezonanță în conștiința colectivă și, desigur, nemuritoare: *Un cântec fără moarte aș vrea să cânt*. De fapt, eul poetic își construiește, în plan imaginar, un traseu în doi, cu regie superbă, fastuoasă, acesta fiind simbolizat de o *Corabie cu pletele-n furtună*, mânată *dumnezeiește* de vânt, cu alte cuvinte, de șansă, într-o plutire *fanatică*, dinamică, intensă. Cuplul de îndrăgostiți este surprins în atitudini romantice, într-un cadru feeric, *sub raza galbenă de lună*, însoțit de *același pescăruș* ce *în larg va plânge*, nins *rar* de *O pulbere din Coada Berenicei*. Există în text două referințe la faptul că trecerea timpului nu va opri conservarea sentimentului, și anume evocarea „unui cântec printre ani" și a melancoliei date de pierderea tinereții.
9. Cuvântul *cântec* nu are aici sensul curent de *șir armonios de sunete emise cu vocea sau cu un instrument, cântare, cânt*, ci semnifică o creație poetică având caracter liric, în care sunt exprimate sentimente intense, cu tonalități retorice.

Cristina Erdei

VARIANTA 26

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Abia se trezeau din adormire,
Legănarea de frunze abia începea,
Clocotitoarele valuri ale pădurii
loveau digul pieptului meu,
talazuri creșteau.
Ce mare furioasă! Și valurile
Ce sălbatece creste aveau.
Tu Dimineață, Zeiță
Frumoasă cum nu știu a spune,
Nu-mi da nici boarea prielnică,
Nu-mi da nici vântul prea lin
pe marea pădurii.
Nici busola și nici crucifixul
nu-mi da.
Nici țărmuri nu vreau,
nu vreau să ajung undeva.

Scanned with OKEN Scanner

Doar uitarea,
De mine să uit,
Să mă pierd
pe clocotitoarea, marea pădurii.

(Emil Botta, *Marea*)

1. Transcrie, din textul dat, două cuvinte care aparțin câmpului semantic al ***naturii.*** **2 puncte**
2. Precizează rolul cratimei în versul: *nu-mi da.* **2 puncte**
3. Alcătuiește două enunțuri prin care să ilustrezi omonimia cuvântului ***mare.*** **2 puncte**
4. Menționează două teme/motive literare prezente în poezie. **4 puncte**
5. Precizează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric în textul dat. **4 puncte**
6. Explică rolul acumulării negațiilor în a doua parte a poeziei. **4 puncte**
7. Exprimă-ți opinia despre metafora cu valoare de simbol *„marea pădurii”.* **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, primele cinci versuri, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**
9. Prezintă semnificația titlului, în relație cu textul poeziei. **4 puncte**

rezolvare

1. Cuvintele care aparțin câmpului semantic al naturii sunt: *țărmul, pădure, frunze, talazuri.*
2. Cratima are rolul de a marca rostirea împreună a două silabe din cuvinte diferite, ca urmare a căderii sunetului *î*, cu efecte în plan prozodic, fiindcă asigură păstrarea ritmului și a măsurii.
3. Omonimia cuvântului *mare* poate fi ilustrată prin următoarele enunțuri: Nu-mi place la *mare.* Examenul de bacalaureat a fost un *mare* succes.
4. Temele/motivele literare prezente în poezie sunt: *marea, pădurea, dimineața, natura.*
5. Mărcile eului liric sunt formele verbale și pronominale de persoana I – *nu știu, nu vreau, să mă pierd,* adjectivul pronominal posesiv *meu,* propoziția exclamativă: *Ce mare furioasă!,* pronumele și substantivele în vocativ – *Tu Dimineață, Zeiță/ Frumoasă* ... etc.
6. Rolul acumulării negațiilor în partea a doua a poeziei este de a sublinia refuzul cunoașterii de tip rațional în favoarea sentimentului. Sunt excluse astfel o serie de atitudini ce îngrădesc trăirea plenară a frumuseții naturii, de la comoditatea și conformismul exprimate prin sintagmele: *boarea prielnică* sau *vântul prea lin,* până la principiul orientării și regăsirea tradiției spirituale creștine având drept simboluri *busola,* respectiv *crucifixul.*
7. Metafora cu valoare de simbol *marea pădurii* este una explicită întrucât angajează ambii termeni ai comparației originare *pădurea ca o mare,* transferând sensurile conotative ale celui de-al doilea – *întindere mare de ape verzi-albastre, mobilitate inegală într-un perimetru dat, foșnet continuu* etc. asupra primului, plecând de la anumite asemănări. Sintagma sugerează un refugiu al omului din calea vieții trepidante, o oază de liniște, speranța și vitalitatea, contopirea cu natura, regăsirea de sine.

Scanned with OKEN Scanner

8. Primele cinci versuri ale poeziei surprind o dimineață în mijlocul unei păduri, pentru descrierea căreia sunt folosiți termeni metaforici din câmpul semantic specific mării, precum: *valuri, legănarea, talazuri, digul.* Transferul dinspre acvatic spre vegetal este posibil în virtutea unor asemănări în planul imaginilor vizuale construite cu ajutorul metaforelor: *legănarea de frunze, clocotitoarele valuri ale pădurii creșteau,* dar și în cel al imaginilor auditive sugerate prin epitetul în inversiune *clocotitoarele valuri* sau prin metafora *se trezeau din adormire.* Omul și pădurea se situează într-o dublă perspectivă dinamică. Imaginea valurilor care se izbesc metaforic de *digul pieptului* sugerează pătrunderea omului în masa compactă în mișcare a elementului vegetal, circumscris unui spațiu dat, efortul opus de acesta unei forțe în aflux, redată cu ajutorul metaforelor: *abia se trezea, abia începeau, loveau, creșteau* ce descriu valurile pădurii; natura devine astfel o provocare pentru om, dar și un mijloc de a redobândi vitalitatea, bucuria vieții.

9. Titlul este alcătuit dintr-un singur element lexical, un substantiv, care, fiind articulat hotărât, anticipează, la nivelul textului, definiția *pădurii,* exprimată prin metafora implicită *mare.* Receptarea subiectivă a acesteia este redată prin termeni ce aparțin câmpului semantic marin-acvatic cu ajutorul sintagmelor: *legănare de frunze, clocotitoare valuri, talazuri.* Poezia valorifică postura arhetipală a omului în fața naturii, dorința de regăsire prin ruperea de lume, de sine: *De mine să uit;/ Să mă pierd.* Pădurea are valențe simbolice ca infinitul, viața, liniștea și îndeamnă la abandon, la îndepărtarea de orice înseamnă scop, orientare, *vânt lin, boare prielnică,* principii ce jalonează o viață comună.

Cristina Erdei

VARIANTA 27

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

La lacul cel de munte, sub ninșii colți alpini,
Pe-o bancă de mesteacăn, solemn și elegant,
Ax redingotei negre, țilindrului** gigant*
(Funebra turlă sumbră printre molifți și pini),

Ședea acum un secol Poetul. Sau tăcut,
Cu mâinile la spate, cu coamele pe umăr,
Se preumbla prin codri, cătând solemn un număr
De trestii pentru orga cu fluierul acut.

Descoperit-am lacul între păduri. C-un tic
Mărunt tic-tic din vestă ceasornicul măsoară
Tăcerea greieroasă ce valea împresoară,
*Ce-ar fi dădut extaze lui Richter*** și lui Tieck***.*

Scanned with OKEN Scanner

În cap îmi crește, turlă, țilindrul cel gigant,
Cu mâinile la spate vâr fața-n redingotă,
*Din ape ies sirene și o undină**** goală,*
Iar eu mă pierd în codri solemn și elegant.

(G. Călinescu, *Neoromantică*)

* *redingotă*, s.f. – haină bărbătească de ceremonie
** *țilindru*, s.n. – pălărie bărbătească înaltă, de formă cilindrică, joben
*** *Richter și Tieck* – scriitori romantici germani
**** *undină*, s.f. – personaj din legendele germane, închipuit ca o fată frumoasă care trăiește în apă

1. Scrie două enunțuri pentru a ilustra polisemia substantivului ***coamă.*** **2 puncte**
2. Explică utilizarea cratimei în structura: *vâr fața-n redingotă.* **2 puncte**
3. Transcrie un vers care conține un adjectiv cu valoare expresivă din prima strofă. **2 puncte**
4. Menționează două teme/motive literare, prezente în poezie. **4 puncte**
5. Precizează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric în textul dat. **4 puncte**
6. Explică rolul repetiției structurii: *solemn și elegant*, în textul poetic. **4 puncte**
7. Exprimă-ți opinia despre semnificațiile motivului literar, cu valoare de simbol, *lacul cel de munte.* **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, ultima strofă, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**
9. Prezintă semnificația titlului, în relație cu textul poeziei date. **4 puncte**

rezolvare

1. Polisemia cuvântului *coamă* poate fi demonstrată prin următoarele enunțuri: *Leii sănătoși au o* coamă *bogată*, respectiv *Zăpada se mai vede doar pe câte o* coamă *de munte.*
2. Cratima înlocuiește în structura dată vocala „î" și marchează rostirea împreună a celor două cuvinte, având drept consecințe prozodice reducerea numărului de silabe cu una în versul respectiv și păstrarea măsurii.
3. Versul care conține adjective cu valoare expresivă: Funebră *turlă* sumbră *printre molifți și pini.*
4. Dintre temele/motivele literare prezente în poezie, amintim: *lacul, Poetul, pădurile, ceasornicul, ape, undina, natura.*
5. Mărcile eului liric în text sunt reprezentate de formele verbale și pronominale de persoana I: *descoperit-am, vâr, eu, mă*, notația parantetică.
6. Repetiția *solemn și elegant* subliniază aerul de epocă, o tipologie masculină sobră și protocolară, asigurând simetrie structurii poetice.
7. *Lacul cel de munte*, prin calitatea de a reflecta imagini, trimite la o atitudine specifică romantismului, meditația inspirată de un element al naturii, lacul populat de

Scanned with OKEN Scanner

ființe fabuloase, conform aceleiași tradiții. Pe de altă parte, muntele sugerează aspirația spre ideal, completând astfel o viziune tipică despre lume.

8. Ultima strofă întregește, dintr-o perspectivă a timpurilor moderne, portretul unui personaj liric tipic romantismului, poetul solitar aflat în căutarea inspirației. Astfel, hiperbola *țilindrul cel gigant* și inversiunea *Cu mâinile la spate vâr fața-n redingotă* sau epitetul dublu *Mă pierd în codri solemn și elegant* sugerează o linie vestimentară de epocă, inactuală, ce susține atitudini și gusturi perimate. Aceleiași recuzite romantice îi aparține și sursa de inspirație a poetului, apele populate de ființe fabuloase ca sirenele și ondinele, prezente în mitologia nordică.

9. Titlul poeziei, eliptic, exprimă o viziune neoromantică ce evocă figura de *acum un secol* a Poetului. Deși sunt prezente multe dintre temele și motivele intens cultivate în perioada respectivă precum natura sălbatică, lacul cel de munte, peisajul alpin, codrii, sirenele, ondinele, produse ale mitologiei Nordului, și nu în ultimul rând geniul creator, textul reprezintă o replică de tip polemic la tot ceea ce înseamnă estetică romantică, deoarece toate aceste aspecte sunt receptate din perspectivă modernă, apărând astfel clișeizate. Însuși personajul liric este redescoperit, începând cu al treilea catren, de un *eu* care i se substituie fără nicio intenție de identificare, mimând atitudini ce nu îl caracterizează.

Cristina Erdei

VARIANTA 28

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Pă când abia se vede a soarelui lumină
În vârful unui munte, pe frunlea unui nor,
Și zefirul mai rece începe de suspină
P'în frunze, pe câmpie cevași mai tărișor;

P'acea plăcută vreme, în astă tristă vale,
De sgomot mai de laturi eu told auna viu,
Pe muchea cea mai naltă, de mă așez cu jale,
Singurătății încă petrecere de țiu.

.....

P' acea singurătate ce ochiul sus privește,
Când razile de soare natura stăpânesc,
Îndată ce și umbra de noapte se ivește
Grămezile de stele încep de strălucesc.

Scanned with OKEN Scanner

Încet, încet și luna, vremelnică stăpână,
Se urcă pe Orizon câmpiile albind,
Și plină de plăcere, c-o frunte mai blajină
Își caută de cale adesea mulțumind.

(Vasile Cârlova, *Înserare*)

1. Scrie două expresii/locuțiuni care conțin cuvântul ***soare***. **2 puncte**
2. Explică utilizarea apostrofului în structura: *p'acea*. **2 puncte**
3. Transcrie două cuvinte a căror formă nu mai corespunde normelor limbii literare actuale. **2 puncte**
4. Menționează două teme/motive literare prezente în poezie. **4 puncte**
5. Precizează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric în textul dat. **4 puncte**
6. Exemplifică două imagini artistice diferite, identificate în text. **4 puncte**
7. Motivează încadrarea versurilor în *lirica romantică*, prin reliefarea a două trăsături existente în text. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, ultima strofă, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**
9. Prezintă semnificația titlului, în relație cu textul dat. **4 puncte**

rezolvare

1. Expresii, locuțiuni care conțin cuvântul *soare*: *a fi ruptă din soare de frumoasă, soare-apune, soare-răsare, soare cu dinți.*
2. Apostroful marchează absența întâmplătoare a sunetului *e*; la nivel stilistic, e un indicator al oralității.
3. Cuvintele a căror formă nu mai corespunde normelor limbii literare actuale sunt: *pă, sgomot, razile, Orizon.*
4. Temele/motivele literare prezente în poezie sunt: *natura, singurătatea, stelele, zefirul.*
5. Mărcile eului liric sunt formele verbale și pronominale de persoana I: *așez, țiu, mă*, apostroful *totd'auna, p'acea.*
6. În text există imagini artistice vizuale, *luna (...)/ Se urcă pe Orizon câmpiile albind, razile de soare natura stăpânesc*, auditive, *Și zefirul mai rece începe de suspină.*
7. Versurile se încadrează în lirica romantică prin faptul că poezia este o meditație, se evocă un cadru natural specific – muntele, norii, apusul, luna.
8. Motiv literar îndrăgit de romantici, răsăritul lunii creează o atmosferă de basm, situându-se în prim-planul tabloului nocturn, fixat în strofa anterioară, care, de altfel, prin apusul soarelui și ivirea stelelor compune un fundal, anticipându-l. Repetiția *încet-încet* subliniază apariția spectaculară, pulverizată într-o serie de momente unice ale ridicării pe cer, punct maxim al tensiunii lirice marcat de adverbul de întărire *și*. Descrierea imaginii imprimă o notă melancolică: frumusețea neobișnuită durează puțin și este irepetabilă, idee redată cu ajutorul metaforei explicite *vremelnică-stăpână*. O altă ipostază a lunii apare în ultimele două versuri; astrul personificat parcurge traseul celest: *Își caută de cale adesea mulțumind.*

Scanned with OKEN Scanner

9. Titlul anticipează descrierea unui tablou al înserării din perspectiva contemplativă a subiectului liric, aflat într-un punct în *astă vale tristă*, unde *Pe muchea cea mai naltă* are deschidere spre un peisaj natural terestru – *vârful unui munte* – și celest – *a soarelui lumină, fruntea unui nor*. Apusul soarelui și apariția stelelor anticipează răsăritul lunii și chiar traseul celest al acesteia, astfel titlul redând parțial conținutul.

Cristina Erdei

VARIANTA 29

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

În frământări aprinse, în lupte uriașe,
Unind într-o sforțare puterea voastră toată,
Cotropitori, odată,
Ați spart pământul aspru ce v-a ținut în fașe,
În coaja lui tirană, în carnea-i milenară...
Și ați țâșnit spre cer – revolte uimitoare –
Să împietriți pe veci, în drumul către soare.

Ca voi, o munții mei,
Am sângerat zadarnic, m-am opintit mereu,
Ca dintr-o strâmtă ocnă să scap odat' din mine:
Să ies, să scap, să fug,
De piedica-mi de humă, de-al cărnii mele jug
Despotic, zilnic, slut și-omorâtor de greu...
Și străbătând, în voie, nemărginirea oarbă...
Cu sufletu-mi ce totul râvnește să absoarbă,
Să mă înalț – sălbatic, statornic curcubeu –
În setea-mi de lumină,
Cu creștetul în nouri.
Ca voi,
Dușmani și prieteni, Munții mei!...

(Aron Cotruș, *Munții*)

1. Scrie câte un sinonim contextual pentru cuvintele ***zadarnic*** și ***nemărginire***. **2 puncte**
2. Explică rolul liniilor de pauză în textul poetic dat. **2 puncte**
3. Alcătuiește câte un enunț în care cuvintele ***drum*** și ***sete*** să aibă sens conotativ. **2 puncte**
4. Menționează două teme/motive literare prezente în poezie. **4 puncte**
5. Transcrie două structuri care exprimă, în discursul liric, ideea de posesie. **4 puncte**
6. Explică semnificația unei figuri de stil identificate în poezia citată. **4 puncte**
7. Exprimă-ți o opinie argumentată despre rolul verbelor la modul indicativ, timpul perfect compus, în textul dat. **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

8. Comentează, în 6–10 rânduri, ultima strofă, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**
9. Prezintă semnificația titlului, în relație cu textul citat. **4 puncte**

rezolvare

1. Sinonimele contextuale pentru cuvintele *zadarnic* și *nemărginire* sunt *inutil, degeaba*, respectiv *infinitul, golul, vidul.*
2. Liniile de pauză marchează în general o dublă întrerupere în ritmul de citire/rostire a unui text, țin locul perechii de virgule, dar sunt mai vizibile, mai semnificative din punctul de vedere al expresivității, subliniind astfel conținutul intercalat. În cele două cazuri, izolează, pe rând, câte o metaforă explicită în relație apozițională și accentuează astfel un conținut puternic sugestiv.
3. Cuvintele *drum* și *sete* au valoare conotativă în enunțurile *Au pornit împreună pe* drumul *vieții*, respectiv *Sacrificiul arată uneori* setea *de absolut.*
4. Temele/motivele literare prezente în poezie sunt *setea de absolut, aspirația spre ideal, depășirea propriei condiții, munții, soarele, lumina* etc.
5. Structurile care exprimă ideea de posesie sunt *puterea voastră, munții mei, piedica-mi, setea-mi.*
6. Sintagma *revolte uimitoare* asociată substantivului *munți* redă printr-o metaforă personificatoare explicită un fenomen geologic, apariția unor forme de relief, în termeni ce exprimă forța, vitalitatea, efortul aversiv uriaș ce amintește de titanism, dorința eliberării de sub constrângerile pământului.
7. Rolul verbelor la modul indicativ, timpul perfect compus este de a desemna o acțiune trecută și terminată în raport cu momentul vorbirii. În cazul de față, timpul verbal menționat asigură concertarea/așezarea în paralel a două planuri, unul mineral, celălalt uman, cu scopul de a-l evidenția pe ultimul, fiind urmărite, pe rând, traseele lor. Astfel, eul invocă admirativ munții, care *au spart* pământul, *au țâșnit* spre cer, pentru a-și justifica retrospectiv o atitudine la fel de dinamică, sugerată prin verbele *am sângerat, m-am opintit.* Cu alte cuvinte, suita de alegeri din trecut a fost impusă de un ideal, de o necesitate a ființei umane aflate într-un punct de criză, totul fiind evaluat din perspectiva prezentului.
8. Partea a doua a poeziei situează evoluția eului într-o dublă comparație cu munții, plecând de la conceperea lor surprinsă în strofa întâi ca revoltă împotriva pământului *aspru*, care *i-a ținut în față.* În strofa următoare, echivalentul munților este eul, omul a cărui revoltă privește, metaforic, *piedica de humă, al cărnii jug.* Textul valorifică o temă cu *largă* tradiție filozofică și literară, lupta dintre suflet și trup, dintre spirit și materia constrângătoare. Antagonismul este subliniat prin terminologia descriptivă, redată într-un limbaj expresiv. Astfel, latura subtilă a omului își afirmă dorința de evadare prin enumerația *Să ies, să scap, să fug,* iar visul înălțării, al libertății ne este dezvăluit cu ajutorul metaforei explicite și a epitetului dublu *sălbatic, statornic curcubeu.* Invocația *o munții mei* repetată la început și la sfârșit de strofă statuează rolul de termen comparant al elementelor geologice: *Ca voi, o munții mei/ Am sângerat zadarnic/ Cu creștetul în nouri.* Trăirea dramatică a limitării transpare dintr-o

Scanned with OKEN Scanner

enumerație ce vizează calificativele trupului: *despotic, zilnic, slut și-omorâtor de greu*, ultimul fiind o metaforă ce simbolizează tot ce înseamnă trudă, dar și din epitetul în inversiune *strâmtă ocnă*.

9. Titlul reprezintă o metaforă cu valoare de simbol, care, pornind de la un fenomen natural redat poetic, apariția formelor de relief înalte sau germinația geologică, exprimă sub forma liric-confesivă aspirația omului spre absolut prin eliberarea spiritului de trup. Se creează o dublă echivalență în plan amorf și uman. Pe de o parte, este *pământul aspru*, ce ține *în coaja lui tirană* munții, iar pe de alta adevăratul *eu*, sufletul sângerând zadarnic într-o *strâmtă ocnă*. Un alt punct comun este mișcarea ascensională, expresie a energiei din adâncuri, a nevoii de a se manifesta ca existență din increat, respectiv dorința purificării de carnal. Deosebirea dintre cele două planuri vizează însă diferența dintre realizare și râvnă, situând omul din această perspectivă în postura inferioară a celui care, neputând să-și realizeze visul, privește la modelul său deopotrivă cu invidie și cu admirație: *Dușmani și prieteni, Munții mei!...*

Cristina Erdei

VARIANTA 30

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Și de pe vârf de munte mă voi sui pe-un nor.
Zi grea, cutremurată va fi, o zi de-adio,
Când inima-mi, de tine, fâșii voi deslipi-o,
Amară frumusețe, pământ rătăcitor.

Voi sfărâma sub pleoapă tot spațiul din jur
Și-mi voi culca suspinul pe norul meu: șalupă
Ritmată de arhangheli, la proră și la pupă,
Cu aripile vâsle prin valul de azur.

Oceane de văzduhuri s-or lumina rotund
Prin stele-arhipelaguri șalupa mea să treacă,
Iar tu, frumoasă lume, să-mi pari o piatră seacă
Scăpând rostogolită spre-adâncuri fără fund.

Mă va-nvăli, spumoasă, pe creștete de hău,
O pretutindenească vibrare de lumină
Și m-oi topi în boare de muzică divină,
Despovărat de zgura părerilor de rău.

(Nichifor Crainic, *Desmărginire*)

1. Scrie două expresii/locuțiuni care conțin cuvântul ***inimă***. **2 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

2. Explică utilizarea virgulelor în versul: *Iar tu, frumoasă lume, să-mi pari o piatră seacă.* **2 puncte**
3. Menționează câte un sinonim contextual pentru cuvintele ***amară*** și ***azur***. **2 puncte**
4. Numește două teme/motive literare prezente în poezie. **4 puncte**
5. Precizează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric în textul dat. **4 puncte**
6. Interpretează semnificația verbelor la timpul viitor, în textul citat. **4 puncte**
7. Precizează un simbol literar, prezent în text, pe care îl consideri esențial în transmiterea mesajului acestei poezii. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, ultima strofă, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**
9. Motivează titlul poeziei, în legătură cu textul dat. **4 puncte**

rezolvare

1. Cuvântul *inimă* apare în expresii/locuțiuni ca: *a pune la inimă, a-și călca pe inimă, cântec de inimă albastră.*
2. Perechea de virgule izolează o construcție în vocativ și marchează o pauză în rostire.
3. Sinonimele contextuale pentru cuvintele *amară* și *azur* sunt: *tristă, chinuitoare, dureroasă,* respectiv *cer, albastru.*
4. Temele/motivele literare prezente în poem sunt: *moartea, arhanghelii, lumina, pământul, desprinderea de lume* etc.
5. Mărcile eului liric se evidențiază prin forme verbale și pronominale de persoana I: *voi sui, voi cerca, -mi, m-, mă,* și forme verbale și pronominale de persoana a II-a: *să pari, tine,* construcții în vocativ: *pământ rătăcitor* etc.
6. Viitorul este, conform dicționarului explicativ, un timp verbal care exprimă o acțiune ulterioară momentului vorbirii, sugerând visuri, proiecte, intenții materializabile sau nu. În textul dat, cu ajutorul verbelor la viitor se realizează o viziune a morții, a desprinderii eului de lume, integrarea într-o ordine superioară conform mitologiei despre viața de apoi: *voi deslipi, voi sfărâma, voi culca,* (m)-*oi topi* etc. Dacă viitorul literar marchează o atitudine solemnă, cel popular – *s-or lumina, m-oi topi* – aduce o notă de familiaritate și patetism, ce amintește de speciile populare dedicate unui asemenea moment.
7. Simbolurile literare esențiale în transmiterea mesajului poeziei sunt: *norul, arhanghelii, lumina, muzica divină, muntele.*
8. Ultima strofă surprinde apropierea de divinitate a sufletului la capătul călătoriei după moarte, desigur în cadrul unei viziuni ce o situează în plan imaginar. Pentru a reproduce această proximitate, poetul valorifică două motive literare cu valoare simbolică, în cadrul unor imagini artistice, vizând cunoașterea sensibilă sau prin simțuri. Astfel, ochiul receptează o *pretutindenească vibrare de lumină, spumoasă, pe creștete de hău,* ce sugerează înălțarea într-un plan superior, de unde privirea cuprinde panoramic întunericul lăsat în urmă; bogăția luminii este redată prin epitetul în inversiune *spumoasă vibrare de lumină,* iar emisia ei pulsatilă arată înaintarea spre sursa tuturor lucrurilor. Remarcăm în plan stilistic originalitatea sintagmei *o*

Scanned with OKEN Scanner

pretutindenească vibrare de lumină, unde ideea de omniprezență se exprimă prin derivarea adverbului *pretutindeni*, rezultând un adjectiv de mare forță expresivă. Pe de altă parte, simțul auzului este copleșit de *o boare de muzică divină*, sintagmă cu valoare de sinestezie, întrucât boarea este resimțită tactil și termic, pe când sunetul se adresează auditivului. Metafora topirii în muzică sugerează, la rându-i, extazul ce îndepărtează *zgura părerilor de rău*, regretul părăsirii trupului.

9. Titlul, un substantiv fără intrare de dicționar, dobândește puternice valențe expresive, fiind rezultatul unei derivări parasintetice a substantivului cu valoare de simbol *margine*, ce sugerează limitările condiției umane. Soluția desmărginirii este moartea, văzută ca o trecere ușoară din lumea concretului – vârful de munte – într-un plan lipsit de materialitate, simbolizat de nor. Desprinderea fizică atât de simplă este însă dublată de trăirea dramatică a ruperii de frumusețile lumii: *Când inima-mi, de tine, fâșii voi deslipi-o,// Amară frumusețe, pământ rătăcitor.* Călătoria interstelară spre divinitate valorifică tradiția mitologică popular-creștină, conform căreia îngerii poartă sufletul spre înalt, lăsând în urmă pământul, [...] o *piatră seacă,/ Scăpând rostogolită spre-adâncuri fără fund.* Ultima strofă surprinde apropierea de Dumnezeu prin manifestările în plan senzorial ale semnelor ordinii superioare, lumina pulsatilă și muzica divină; astfel, frumusețile spirituale îl ajută pe om să se detașeze de *zgura părerilor de rău.*

Cristina Erdei

VARIANTA 31

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

— De răpit, nu mă poți răpi până ce nu-i avea un cal asemene cu acela ce-l are tatăl meu, pentru c-acela are două inimi; dar eu am să-l întreb în astă-sară de unde-și are calul, ca să poți și tu să capeți unul ca acela. Până atunci însă, pentru ca să nu te afle tată-meu, eu te voi preface într-o floare. [...] *Atunci intră și Genarul.* [...]

— Tată, întrebă fata, de unde ai calul d-tale, cu care umbli la vânat? [...]

— Departe de-aicea, lângă mare, șede o babă care are șapte iepe. Ea ține oameni care să i le păzească un an (cu toate că anul ei nu e decât de trei zile), și dacă cineva i le păzește bine, ea-l pune să-și aleagă drept răsplată un mânz, iar de nu, îl omoară și-i pune capul într-un par. Chiar însă dacă păzește cineva bine iepele, totuși, ea-l vicleneșe pe om, căci scoate inimile din caii toți și le pune într-unul singur, încât cel ce-a păzit alege mai întotdeauna un cal fără inimă, care-i mai rău decât unul de rând... Ești mulțămită, fata mea?

— Mulțămită, răspunse ea zâmbind.

Totodată însă, Genarul îi aruncă în față o batistă roșie, ușoară, mirositoare. Fata se uită în ochii tatălui său, ca un om care se deșteaptă dintr-un vis, de care nu-și poate aduce aminte. Ea uitase tot ce-i spusese tată-său. Însă floarea din fereastră veghea printre frunzele ei ca o stea roșie printre încrețiturile unui nor.

A doua zi Genarul plecă iarăși des-dimineață la vânătoare. Fata sărută murmurând floarea roșie și Făt-Frumos născu ca din nimică înaintea ei.

— Ei, știi ceva? o întrebă el.

Scanned with OKEN Scanner

— Nu știu nimica, zise ea tristă și punând dosul palmei pe fruntea ei, am uitat totul.
— Însă eu am auzit tot, zise el. Rămâi cu bine, fata mea; în curând ne vom vedea iar.
(Mihai Eminescu, *Făt-Frumos din lacrimă*)

1. Numește câte un sinonim pentru cuvintele ***vicleneşte*** și ***născu***. **2 puncte**
2. Explică rolul virgulei în expresia: *Mulțămită, răspunse ea zâmbind.* **2 puncte**
3. Construiește un enunț care să conțină o expresie/locuțiune cu substantivul ***inimă***. **2 puncte**
4. Prezintă tema relatării Genarului. **4 puncte**
5. Transcrie un cuvânt/un grup de cuvinte pentru a ilustra adresarea directă. **4 puncte**
6. Explică, în 2–4 rânduri, gestul cu batista al Genarului. **4 puncte**
7. Identifică, în text, două trăsături ale basmului. **4 puncte**
8. Explică, în 6–10 rânduri, modul în care Făt-Frumos poate folosi spusele Genarului în favoarea sa. **4 puncte**
9. Menționează două trăsături ale genului epic prezente în textul dat. **4 puncte**

rezolvare

1. Sinonime pentru *vicleneşte, născu* sunt cuvintele *înșală,* respectiv *apăru, se ivi* etc.
2. În enunțul dat, virgula marchează trecerea de la vorbirea directă la cea indirectă și separă de restul comunicării propoziția principală incidentă *răspunse ea zâmbind.*
3. *a fi slab de inimă; a pune ceva la inimă; cântec de inimă albastră; pe inima goală* etc.
4. Tema relatării Genarului este mijlocul de a obține calul năzdrăvan, asemeni celui deținut de el însuși.
5. Adresarea directă apare în următoarele enunțuri: *Ei, știi ceva?; Mulțămită, fata mea?; Rămâi cu bine, fata mea* etc.
6. Gestul Genarului este unul vrăjitoresc, batista roșie are rolul unui obiect magic ce poate șterge din mintea fetei amintirea cuvintelor auzite de la tatăl ei, care e hotărât să păzească secretul puterii calului său; cu acesta, el poate ajunge din urmă pe oricine i-ar răpi fata etc.
7. Trăsături ale basmului prezente în text: obiectele fermecate – batista; puterile magice – transformarea lui Făt-Frumos în floare; ființe supranaturale – calul cu două inimi; probele babei; cifrele magice – trei, șapte etc.
8. Făt-Frumos încearcă zadarnic să o răpească pe fata Genarului, fiindcă acesta îi ajunge din urmă pe calul cu două inimi, semnificând însăși puterea stăpânului său. Eroul are nevoie, la rându-i, de o forță echivalentă, după cum arată și fata. Relatarea Genarului îi dezvăluie voinicului modalitatea de a-l învinge, obținând animalul năzdrăvan de la babă, cu condiția păzirii iepelor etc.
9. Trăsăturile genului epic din text sunt date de prezența personajelor – Genarul, fata lui, Făt-Frumos; a momentelor subiectului – desfășurarea acțiunii; a elementelor spațio-temporale – *lângă mare, odată, a doua zi*; a verbelor de mișcare cu rol dinamizator – *păzește, omoară* etc.

Cristina Erdei

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 32

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Meșterul, stropit pe mâini cu var,
înalță coloane și-arhitravă.*
Zgribulită-n cuibul ei amar
de pământ, sfioasă și firavă,
iedera-ncerca fără de spor
să i se-nfășoare pe picior,
Într-o zi, zâmbindu-i, el i-a spus:
— Vrei să stăm de vorbă? Vino sus...
Ah, de-atunci șuvoaie-ntregi de clipe
și-au vărsat luminile în vânt!
Iedera-mbătată de cuvânt
mușca zidul nalt ca să nu țipe
și mereu, mereu își ia avânt,
Iat-o: frunză palidă, sihastră,
se alintă seara sub fereastră;
linge glezna pietrelor; deschide
niște oarbe, streșini și firide,
*pântece de noi cariatide***
și, suind cu soarele pe dungi,
mișcă brațe gingașe, prelungi.
.....

(Ștefan Augustin Doinaș, *Iedera îndrăgostită*)

* *arhitravă*, s.f. – element de construcție caracteristic arhitecturii clasice
** *cariatidă*, s.f. – statuie reprezentând o femeie care susține, asemeni unei coloane, cornișa unui acoperiș, o intrare etc.

1. Transcrie, din textul dat, două cuvinte care aparțin câmpului semantic al ***arhitecturii.*** **2 puncte**
2. Explică utilizarea virgulei în versul: *Ah, de-atunci șuvoaie-ntregi de clipe.* **2 puncte**
3. Scrie două expresii/locuțiuni care conțin cuvântul ***pământ.*** **2 puncte**
4. Menționează două teme/motive literare prezente în poezie. **4 puncte**
5. Motivează scrierea cu literă mică la începutul unora dintre versurile poeziei. **4 puncte**
6. Transcrie câte un vers/o structură care să conțină un epitet dublu, respectiv, o personificare. **4 puncte**
7. Explică semnificația alternării modurilor și a timpurilor verbale, în fragmentul dat. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, ideea/o idee poetică centrală, identificată în textul dat. **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

9. Ilustrează una dintre caracteristicile limbajului poetic (de exemplu: *expresivitate, ambiguitate, sugestie, reflexivitate*), prezente în textul dat. **4 puncte**

rezolvare

1. Câmpul semantic al arhitecturii e format din cuvintele: *meșterul, var, coloane, arhitrave, streșini, firide, cariatide.*
2. Virgula, în versul dat, marchează punctuația specifică interjecției, când aceasta nu este despărțită de restul enunțului prin semnul exclamării.
3. Cuvinte/expresii ce conțin cuvântul *pământ*: *a fi toți o apă și un pământ, a fi cu picioarele pe pământ.*
4. Temele/motivele literare prezente în poezie sunt: *aspirația spre ideal, creația, constructorul, timpul, iedera, fereastra.*
5. Scrierea cu literă mică a primului cuvânt dintr-un vers asigură coerența mesajului, când acesta este continuat din versul anterior. Procedeul se numește ingambament și este un procedeu specific liricii moderne.
6. Structura *sfioasă și firavă, iedera* conține un epitet dublu, iar versurile *Iedera* [...]/ *mușca zidul nalt ca să nu țipe*, o personificare.
7. Indicativul imperfect – *încerca, înălța* – arată o acțiune sigură, reală, specifică evocării, având aici rolul fixării unui cadru situațional în care iedera, plantă târâtoare, *sfioasă și firavă*, aspiră să-l ajungă din urmă pe meșterul constructor. Verbul la conjunctiv prezent *să se înfășoare* situează încercarea plantei de a-și depăși condiția, iar prezentul *vrei* și imperativul *vino* lansează o provocare din partea arhitectului: perfectul compus *am vărsat* are rol în evoluția acțiunii în plan narativ, iar prezentul descriptiv sugerează continuitatea, perpetuarea unei stări, susținută și de verbul la gerunziu *suind.*
8. Ultimele șapte versuri ale textului aduc în actualitate aspirația iederei către absolut, ieșind din rândul plantelor târâtoare de pe pământ. Desigur, simbolistica ei fixează într-o alegorie visul omului de a-și depăși propria condiție mizeră și prețul plătit pentru aceasta. Astfel, dacă la început stă *zgribulită-n cuibul ei amar*/ [...] *sfioasă și firavă*, în timp, *după șuvoaie-ntregi de clipe*, se alintă seara sub fereastră, simbol al deschiderii spre un nou orizont, prin apropierea de ființa umană la a cărei condiție înaltă râvnise. Pe de altă parte, în spațiul greu accesibil, iedera este condamnată la singurătate, la alterarea structurii ei vitale; astfel, ea ni se înfățișează *palidă, sihastră*, descriptori ai omului capabil să-și creeze un destin renunțând la bucuriile comune. Urmând exemplul meșterului, ea însăși devine un creator prin dispunerea rețelei de tulpini sub forma unor *oarbe, streșini și firide*, ajungând să imite cariatidele, elemente arhitectonice antropomorfe; în completarea acestor imagini, mișcarea brațelor sale *gingașe, prelungi* amintește de efortul constructorului. Astfel, dintr-o plantă umilă, lipită de pământ, iedera se manifestă ca o prezență solară, prin alegoria discipolului cu potențial care-și urmează maestrul.
9. Reflexivitatea constă în valorificarea unor teme ca *depășirea propriei condiții, relația maestru-discipol*, toate acestea fiind transmise indirect, sub forma unei alegorii.

Cristina Erdei

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 33

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Nici pasărea sub domuri vegetale,
nici trestia cu mlădiosu-i tors,
nici firele pe care-ades le-ai tors
sunându-le cu degetele tale;

nici crinii-orgolioși ce ți-au întors
spre tine-nfioratele petale
nici apele, fugarnice cristale,
în care anii tineri ți i-ai stors;

nici stalactita palidă ce crește,
ca tine, nevăzută, îngerește,
hrănindu-se cu așteptări mereu:

nimic din tot ce-a plăsmuit natura
nu-ți va păstra fiorul și măsura
mai credincioase decât versul meu.

(Ștefan Augustin Doinaș, *Nimic*)

1. Scrie câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor ***mlădios*** și ***a plăsmui***. **2 puncte**
2. Explică utilizarea cratimei în structura: *nu-ți va păstra*. **2 puncte**
3. Alcătuiește un enunț în care cuvântul ***apă*** să aibă sens conotativ. **2 puncte**
4. Transcrie două structuri/fragmente de vers care conțin imagini ale naturii. **4 puncte**
5. Menționează două teme/motive literare, prezente în textul dat. **4 puncte**
6. Explică semnificația unei figuri de stil identificate în prima strofă a textului dat. **4 puncte**
7. Motivează scrierea cu literă mică la începutul unora dintre versurile poeziei. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, ideea/o idee poetică identificată în textul dat. **4 puncte**
9. Ilustrează una dintre caracteristicile limbajului poetic (de exemplu: *expresivitate, ambiguitate, sugestie, reflexivitate*), prezentă în textul dat. **4 puncte**

rezolvare

1. Sinonimele cuvintelor *mlădios* și *a plăsmui* sunt: *suplu, zvelt, grațios*, respectiv *a crea, a face*.
2. În versul dat, cratima marchează rostirea într-un tempo rapid a celor două cuvinte, ca urmare a căderii vocalei *î*; în plan prozodic, asigură păstrarea ritmului și a măsurii.

Scanned with OKEN Scanner

3. Cuvântul *apă* are sens conotativ în enunțul *Când se enervează, e de nestăpânit, ca o apă.*
4. Găsim imagini ale naturii în următoarele structuri/fragmente de vers: *crinii-orgolioși, trestia cu mlădiosu-i tors* etc.
5. Temele/motivele literare prezente în poezie sunt: *crinii, trestia, pasărea, elemente specifice naturii,* dar și *iubirea, poezia.*
6. Paralelismul sintactic, construit cu ajutorul sintagmelor *nici pasărea, nici trestia, nici firele,* cumulează termeni ce desemnează, primii doi, elemente ale naturii, iar ultimul, un artefact, o creație umană cu vaste conotații culturale. Toate acestea au în comun frumusețea, gingășia, grația, însă enumerarea lor precedată de adverbul *nici* este doar o strategie pentru a demonstra că femeia iubită este cel mai bine evocată laudativ, în ciuda multelor similarități cu ființe sau obiecte de relevanță estetică, prin versurile celui care o iubește.
7. Scrierea cu minusculă a unor versuri ține de strategiile liricii moderne, ca de pildă folosirea ingambamentului (continuarea ideii poetice dintr-un vers în versul următor), or coerența, fluența enunțului presupune evitarea majusculei, cu excepțiile cunoscute. Pe de altă parte, această particularitate se justifică prin prezența paralelismului sintactic și prin natura specială a discursului de față, conceput ca o înșeriere de factori ce se află în opoziție cu subiectul liric.
8. Una dintre ideile acestui text este aceea că feminitatea își află în natură *fiorul și măsura,* adică echivalente ale frumuseții fizice sau spirituale. Astfel, *pasărea* evocă armonia cântecului, gingășia, fragilitatea, grija maternă, *trestia* sugerează ținuta elegantă, dreaptă, mlădioasă și, asociată cu *torsul,* transmite ideea de clasic, statuar. *Crinii* sugerează, după cum se știe, puritatea și noblețea, regalitatea și sunt înfățișați în postură omagială față de ființa iubită, pentru că *și-au întors* spre ea *înfioratele petale.* Simbol al femininului prin excelență, apa semnifică în acest caz tinerețea cu toate atributele ei. În sfârșit, *stalactita palidă* reia ideea frumuseții după canonul antic grecesc, dar are în plus conotația statorniciei, a fidelității.
9. Reflexivitatea se realizează în acest text printr-o serie de echivalări de factură culturală a feminității, după cum s-a arătat mai sus. Cu alte cuvinte, aceasta poate fi evocată indirect, prin asocierile menționate, care se bazează pe o tradiție a gândirii și sensibilității europene, în principal, sau prin poezie, opțiune declarată în ultimul vers. Aceasta este de fapt *calea regală,* superioară, pentru că, practic, o include și pe prima și îi adaugă o nouă artă.

Cristina Erdei

VARIANTA 34

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Aventura conștiinței mele a început într-o zi de iarnă când o anumită întâmplare m-a făcut să înțeleg deodată că exist. Era multă lume în casă, ființe mari, așezate în cerc pe

Scanned with OKEN Scanner

scaune mici și care se uitau la mine cu priviri de recunoaștere, dar parcă îmi spuneau cu ostilitate, te vedem, ești de-al nostru, dar ce faci? Atunci am auzit o voce: „Lăsați-l în pace! Na, mă, și pe-asta!" Și cel ce rostise aceste cuvinte a luat de undeva de pe sobă o pâine mare și rotundă și mi-a întins-o. Atunci mi-am dat seama că țineam strâns ceva în brațe, tot o pâine, și că asta era cauza privirilor rele îndreptate asupra mea. Pusesem mâna pe pâinea de pe masă care era a tuturor și nu mai vroiam să dau la nimeni din ea. Iar acel om, de care ascultau toți, în loc să mi-o ia cu forța, cum furioși se pare că vroiau ceilalți, făcându-mă să scot răcnete, îmi mai dăduse una: „la-o, mă, și pe-asta!" Parcă m-am trezit dintr-un somn. M-am uitat la toți liniștit și am pus cuminte pâinea din brațe pe masă. Nimeni nu mai m-a luat după aceea în seamă, au început să rupă din ea și să mănânce.

Din această întâmplare ar reieși că instinctele de acaparare m-au dus departe de viață, ceea ce nu s-a dovedit. Totuși aventurile vieții noastre sunt ale conștiinței, deși viața ei adevărată nu e niciodată liberă de instincte și nu o dată e neputincioasă în fața lor, în rău, dar și în bine.

(Marin Preda, *Viața ca o pradă*)

1. Corectează greșelile de orice fel din enunțurile: ***Nimeni nu mai m-a luat după aceea în seamă; nu mai vroiam să dau.*** **2 puncte**
2. Numește câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor ***rele*** și ***acaparare***. **2 puncte**
3. Scrie o expresie/locuțiune pe baza cuvântului ***seamă***. **2 puncte**
4. Explică în 2–4 rânduri motivul ostilității cu care este înconjurat personajul principal. **4 puncte**
5. Transcrie un enunț pentru a ilustra adresarea directă. **4 puncte**
6. Scrie două motive literare prezente în acest text. **4 puncte**
7. Numește viziunea/perspectiva narativă din text. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, enunțul *aventurile vieții noastre sunt ale conștiinței*, prin raportare la fragmentul dat. **4 puncte**
9. Transcrie un enunț cu rol de concluzie în text. **4 puncte**

rezolvare

1. Forma corectă a enunțurilor este următoarea: *Nimeni nu m-a mai luat după aceea în seamă; nu mai voiam să dau.*
2. Sinonimele contextuale ale cuvintelor date sunt *urâte, tăioase*, respectiv *posesie*.
3. *om de seamă, dare de seamă, a face glume pe seama cuiva, a-și face seama* etc.
4. Personajul principal este privit cu ostilitate de membrii familiei sale fiindcă și-a însușit pâinea de pe masă, care era a tuturor, și refuză să o împartă cu ceilalți în ciuda insistențelor agresive ale acestora; gestul este simbolic pentru egocentrismul copilului mic, dar și pentru sancțiunea socială aplicată individului posesiv.
5. *Lăsați-l în pace! Na, mă, și pe-asta!; la-o, mă, și pe-asta!*
6. Motivele literare din text sunt: *viața, pâinea, aventura, instinctele* etc.
7. Viziunea/perspectiva narativă în text este la persoana I, perspectiva „împreună cu".

Scanned with OKEN Scanner

8. Aserțiunea dată reprezintă concluzia unei experiențe timpurii, prima trecută prin filtrul conștiinței; copilul trăiește revelația sinelui în raport cu ceilalți: condus de instinctul primar de nutriție, el acaparează, peste limita nevoilor personale, și ceea ce se cuvenea altor membri ai familiei, primind din partea lor reacții ostile și încercări vehemente de a-și face dreptate. Tatăl îi oferă încă o pâine, anihilând astfel pornirea lui egoistă printr-un exemplu pozitiv, iar cel mic se trezește ca dintr-un somn. Cu alte cuvinte, omul își trăiește viața, în latura ei de eveniment semnificativ, doar în măsura în care devine conștient de sine în raport cu lumea, iar adevăratele aventuri nu sunt fapte exterioare, ci revelații interioare.
9. Enunțul cu rol de concluzie este următorul: *Din această întâmplare ar reieși că instinctele de acaparare m-au dus departe de viață, ceea ce nu s-a dovedit.*

Cristina Erdei

VARIANTA 35

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Sub data de 11 septembrie, notează: „Am încercat de mai multe ori transa cataleptică. Prima oară, 12 ceasuri; a doua și a treia oară, 36 de ceasuri. Spuneam pădurarului că plec la conac și mă închideam singur în odaia mea, știind că nu voi fi turburat. Pentru întâia dată am putut verifica personal ieșirea din timp. Căci, deși spiritul rămânea activ, trupul nu mai participa la curgerea timpului. Înainte de a provoca transa, mă bărbieream, și, după 36 de ceasuri, obrazul meu era tot atât de neted ca în clipa când cădeam în transă. Era și firesc să se întâmple astfel. Căci timpul este experimentat de om prin ritmul său respiratoriu. Pentru orice om, între o inspirație și o expirație se scurge un anumit număr de secunde; viața coincide, în om, cu timpul. Prima oară am realizat transa cataleptică la 10 dimineața și m-am trezit la 10 noaptea; în tot acest răstimp, trupul meu zăcea în ceea ce unii au numit moarte aparentă, fără nici cea mai ușoară respirație. Aspirația de aer de la 10 dimineața s-a continuat, adică, prin expirația de la 10 noaptea. În acest interval trupul meu a fost scos din timp. Pentru corp, cele 12 ore s-au redus la câteva secunde – lunga aspirație de dimineață și expirația lentă premergătoare deșteptării. În ziua aceea eu am trăit, omenește, numai jumătate de zi; trupul meu a îmbătrânit, în 24 de ore, numai 12 ore; viața a fost suspendată, fără ca prin aceasta să-mi vateme organismul".

(Mircea Eliade, *Secretul doctorului Honigberger*)

1. Transcrie doi termeni din câmpul lexical al ***timpului***. **2 puncte**
2. Explică rolul semnelor citării în acest text. **2 puncte**
3. Indică numărul naratorilor din text. **2 puncte**
4. Numește două motive literare din fragmentul dat. **4 puncte**
5. Formulează o trăsătură specifică jurnalului cu referire la citatul din text. **4 puncte**
6. Selectează două mărci ale subiectivității prezente în text. **4 puncte**
7. Precizează rolul expresiv al timpului prezent din enunțul: *Viața coincide, în om, cu timpul.* **4 puncte**
8. Argumentează în 3–5 rânduri prezența fantasticului în text. **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

9. Comentează în 4–6 rânduri următoarea secvență: *timpul este experimentat de om prin ritmul său respiratoriu.* **4 puncte**

rezolvare

1. Câmpul lexical al timpului în text este format din termenii: *ceasuri, secunde, dimineața, noaptea, ore, zi.*
2. Semnele citării în acest text marchează trecerea de la planul narativ principal la cel al jurnalului, ce consemnează o experiență de viață neobișnuită.
3. Naratorii sunt în număr de doi: unul la persoana a III-a și unul la persoana I.
4. Motivele literare prezente în text sunt: *timpul, viața, transa* etc.
5. Trăsăturile specifice jurnalului sunt: folosirea persoanei I narative – *spuneam, am încercat, eu, meu* etc.; menționarea datei de consemnare a evenimentelor – *11 septembrie.*
6. Mărcile subiectivității în text sunt folosirea verbelor și a pronumelor de persoana I: *m-am trezit, eu am trăit, mi*; a figurilor de stil, precum inversiunea *lunga aspirație*, epitetul *expirație lentă* etc.
7. Rolul expresiv al prezentului etern, aici, este de a exprima un adevăr general-valabil, axiomatic, privitor la relația omului cu timpul.
8. Prezența fantasticului în acest text constă în cultivarea unor teme specifice, precum: ieșirea din timp, transa cataleptică, suspendarea respirației peste limitele rezistenței umane.
9. Una dintre coordonatele existențiale umane este timpul, perceput de om la nivel conceptual, de gândire, dar și în plan senzorial prin raportarea ritmurilor vitale la acesta. Știm că trăim, suntem sănătoși dacă se produce un număr de contracții cardiace și de respirații pe unitatea de timp, dar, din cele două, doar inspirația și expirația pot fi cuantificate și coordonate direct de către om. Suspendarea acestei ultime funcții are consecințe asupra receptării timpului etc.

Cristina Erdei

VARIANTA 36

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Din valurile vremii, iubita mea, răsai
Cu brațele de marmur, cu părul lung, bălai –
Și fața strălucea ca fața albei ceri
Slăbită e de umbra duioaselor dureri!
Cu zâmbetul tău dulce tu mângâi ochii mei,
Femeie între stele și stea între femei,
Și întorcându-ți fața spre umărul tău stâng,
În ochii fericirii mă uit pierdut și plâng.

Scanned with OKEN Scanner

Cum oare din noianul de neguri să te rump,
Să te ridic la pieptu-mi, iubite înger scump,
Și fața mea în lacrimi pe fața ta s-o plec,
Cu sărutări aprinse suflarea să ți-o-nec
Și mâna friguroasă s-o încălzesc la sân,
Aproape, mai aproape, pe inima-mi s-o țin.

Dar vai, un chip aievea nu ești, astfel de treci
Și umbra ta se pierde în negurile reci,
De mă găsesc iar singur cu brațele în jos
În trista amintire a visului frumos...
Zadarnic după umbra ta dulce le întind:
Din valurile vremii nu pot să te cuprind.

(Mihai Eminescu, ***Din valurile vremii...***)

1. Scrie câte un sinonim potrivit pentru sensul din text al cuvintelor ***umbra*** și ***zadarnic***. **2 puncte**
2. Evidențiază rolul virgulei în versul: *Să te ridic pe pieptu-mi, iubite înger scump.* **2 puncte**
3. Alcătuiește câte un enunț în care cuvintele ***lacrimă*** și ***a încălzi*** să aibă sens conotativ. **2 puncte**
4. Menționează două teme/motive literare romantice existente în poezie. **4 puncte**
5. Motivează structurarea textului sub forma unui monolog adresat. **4 puncte**
6. Explică semnificația unei figuri de stil din a doua strofă. **4 puncte**
7. Motivează încadrarea poeziei în *lirica romantică* prin evidențierea a două trăsături prezente în text. **4 puncte**
8. Prezintă semnificația titlului, în relație cu textul poeziei date. **4 puncte**
9. Comentează, în 6–10 rânduri, prima strofă, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**

rezolvare

1. Sinonimele pentru sensul din text al cuvintelor *umbra* și *zadarnic* sunt *tristețea*, respectiv *inutil*.
2. În versul citat, virgula izolează o construcție în vocativ.
3. Cuvintele *lacrimă* și *a încălzi* au sens conotativ în enunțurile: Paharul e curat ca *lacrima*. Regretele târzii *nu mă-ncălzesc*.
4. Temele/motivele romantice prezente în poezie sunt: *femeia angelică, reveria, timpul, iubirea* etc.
5. Structura de monolog adresat a textului este justificată de nevoia eului de a elibera tensiunea neîmplinirii printr-o confesiune adresată înseși iluziei care o generează, susținând astfel în plan exterior conținutul.
6. Comparația *fața străvezie ca fața albei ceri* relevă un tipar al frumuseții ideale, sugerând nu doar paliditatea, ci și finețea, subțirimea pielii ce dau chipului transparență, spiritualizându-l, asemenea madonelor create de marii pictori.

Scanned with OKEN Scanner

7. Încadrarea poeziei în lirica romantică se justifică prin motivele literare cultivate: *reveria, femeia angelică*, un *anumit tipar al frumuseții, pasiunea* etc. și prin retorica de tip romantic.
8. Titlul, o formulare eliptică reprezentând metaforic timpul, își regăsește coerența în primul vers, prin contextualizare, și face trimitere la construirea portretului ideal al iubitei după un model clasic, ce străbate *valurile vremii*. Femeia-înger, având *brațe de marmur*, cu părul lung, blond, cu *fața străvezie* și *zâmbet dulce*, cu atitudini făcute anume pentru a fi imortalizate, o regăsim ca tipar al frumuseții la marii sculptori din Antichitate sau la pictorii de madone din Renaștere. Fragilă, imaterială, ea rămâne un ideal, nu un *chip aevea*, iar cel care a plăsmuit-o din *negurile reci* se găsește iar singur, descurajat, visul de dragoste, regia jocurilor în doi existând doar ca *tristă amintire a visului frumos*.
9. Prima strofă compune în planul fanteziei idealul clasic al frumuseții, servind ca model marilor artiști și readus în actualitate de subiectul liric, care, de altfel, și-l asumă prin sintagma *iubita mea*. Portretul fizic spiritualizat se realizează cu ajutorul figurilor de stil ca metafora *brațele de marmur*, sugerând o conformație statuară, epitetul *părul lung, bălai*, comparația *fața străvezie ca fața albei ceri*, semn al nobleței, inversiunea *duioaselor dureri*. Maniera specifică romantismului se deduce din tema tabloului – *femeia înger* –, inspirată dintr-o figură centrală a creștinătății, Maica Domnului, identificată printr-o construcția simetrică – *femeie-ntre stele și stea între femei* –, menită să-i releve unicitatea. Remarcăm, de asemenea, atitudinile lirice, femeia în poze studiate, întorcându-și fața spre umărul stâng pentru a-i fi admirat profilul, de o senzualitate sugerată metaforic de *umbra duioaselor dureri*, pe de altă parte, bărbatul privește *pierdut, în ochii fericirii*, trăind iubirea ca pe o formă de adorație, cu lacrimi.

Cristina Erdei

VARIANTA 37

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Peste vârfuri trece lună,
Codru-și bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemângâiet
Îndulcind cu dor de moarte.

De ce taci, când fermecată
Inima-mi spre tine-ntorn?

Scanned with OKEN Scanner

Mai suna-vei dulce corn,
Pentru mine vreodată?

(Mihai Eminescu, *Peste vârfuri*)

1. Scrie două expresii/locuțiuni care conțin cuvântul ***inimă***. **2 puncte**
2. Explică rolul cratimei în structura: *spre tine-ntorn*. **2 puncte**
3. Alcătuiește câte un enunț în care cuvintele ***lună*** și ***inimă*** să aibă sens conotativ. **2 puncte**
4. Menționează două teme/motive literare prezente în poezie. **4 puncte**
5. Transcrie două versuri care conțin o descriere specifică imaginarului poetic eminescian. **4 puncte**
6. Explică semnificațiile a două figuri de stil diferite, pe baza cărora este realizat tabloul naturii. **4 puncte**
7. Motivează încadrarea poeziei în *lirica romantică*, prin referire la două caracteristici prezente în text. **4 puncte**
8. Prezintă semnificația titlului în relație cu textul poeziei date. **4 puncte**
9. Comentează, în 6–10 rânduri, primul catren, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**

rezolvare

1. Expresii/locuțiuni care conțin cuvântul *inimă*: *cântec de inimă albastră, a vorbi din inimă, a i se face inima cât un purice, a nu avea la inimă pe cineva.*
2. Cratima are rolul de a marca elidarea vocalei *î*, având consecințe prozodice prin faptul că păstrează măsura și ritmul versurilor.
3. Cuvintele *lună* și *inimă* au sens conotativ în enunțurile: Mama a făcut casa *lună*, respectiv *N-am inimă* să te pedepsesc.
4. Temele/motivele literare prezente în poezie sunt: *luna, cornul, codrul, tristețea, melancolia* etc.
5. Versurile care conțin o descriere specifică imaginarului poetic eminescian sunt: *Peste vârfuri trece luna*; *Melancolic codrul sună*; *Codru-și bate frunza lin* etc.
6. Inversiunea: *Peste vârfuri trece luna* singularizează, dintre toate elementele aflate sub lumina selenară, desenul neregulat al copacilor proiectați pe fundalul de lumină. Metafora *Codru-și bate frunza lin* sugerează mișcarea vegetației sub adierea de vânt, dar și foșnetul blând, abia simțit al acesteia.
7. Poezia se încadrează în lirica romantică, prin tema naturii, conturată cu ajutorul unor motive recurente la Eminescu, precum *luna, codrul*; atmosfera melancolică generată de vizual este susținută în plan auditiv de sunetul cornului, în consonanță cu *dorul de moarte*, un amestec de tristețe, melancolie și durere.
8. Titlul, alcătuit din substantivul *vârfuri*, precedat de prepoziția *peste*, are sens doar contextualizat; astfel, el apare ca incipit al primului vers și constituie unul din elementele cadrului natural, fixat prin termenii *lună, codru, ramuri*. Alături de elementul selenar, vârfurile conferă altitudine peisajului, de unde privirea coboară în planul uman al sentimentului.

Scanned with OKEN Scanner

9. Primul catren fixează elementele clasice ale tabloului romantic eminescian. Astfel, în plan vizual, avem o compoziție inspirată din natură, cu *lună, codru, ramuri de arin*, dublată de fundalul sonor al cornului ce susține atmosfera melancolică, un preambul pentru o meditație tristă asupra sorții omului pe pământ. Descrierea subiectivă angajează figuri de stil precum inversiunea: *Peste vârfuri trece lună*, punând în contrast fondul întunecat al pădurii cu prelungirile neregulate ale vegetației, proiectate în lumină. Stereotipia imaginii prezente în atâtea creații eminesciene este subliniată de omiterea articulării substantivului *lună*; remarcăm prezența epitetului exprimat prin adverbul *lin*, a adjectivului *melancolic* în versul al doilea, metafora adierii vântului prin frunze. Cea mai frecventă figură de stil rămâne totuși inversiunea, ce individualizează anumiți termeni: *vârfurile, lună, ramuri* etc.

Cristina Erdei

VARIANTA 38

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Noaptea potolit și vânăt arde focul în cămin;
Dintr-un colț pe-o sofa roșă eu în fața lui privesc,
Pân' ce mintea îmi adoarme, pân' ce genele-mi clipesc;
Lumânarea-i stinsă-n casă... somnu-i cald, molatic, lin.

Atunci tu prin întuneric te apropii surâzândă,
Albă ca zăpada iernei, dulce ca o zi de vară;
Pe genunchi îmi șezi, iubito, brațele-ți îmi înconjoară
Gâtul... iar tu cu iubire privești fața mea pălindă.

Cu-ale tale brațe albe, moi, rotunde, parfumate,
Tu grumazul mi-l înlănțui, pe-al meu piept capul ți-l culci
Și-apoi ca din vis trezită, cu mânuțe albe, dulci,
De pe fruntea mea cea tristă tu dai vițele-ntr-o parte.

Netezești încet și leneș fruntea mea cea liniștită
Și gândind că dorm, șireato, apeși gura ta de foc
Pe-ai mei ochi închiși ca somnul și pe frunte-mi în mijloc.
Și surâzi, cum râde visul într-o inimă-ndrăgită.

O! Desmiardă, pân' ce fruntea-mi este netedă și lină,
O! Desmiardă, pân-ești junâ ca lumina cea din soare,
Pân-ești clară ca o rouă, pân-ești dulce ca o floare,
Pân' nu-i fața mea zbârcită, pân' nu-i inima bătrână.

(Mihai Eminescu, *Noaptea...*)

1. Scrie două expresii/locuțiuni care conțin cuvântul ***foc***. **2 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

2. Explică rolul cratimei în structura: *Pe-ai mei ochi.* **2 puncte**
3. Alcătuiește câte un enunț în care cuvintele ***lumină*** și ***frunte*** să aibă sens conotativ. **2 puncte**
4. Menționează două teme/motive literare prezente în poezie. **4 puncte**
5. Transcrie două versuri care conțin o descriere specifică imaginarului poetic eminescian. **4 puncte**
6. Explică semnificațiile a două figuri de stil diferite, pe baza cărora este realizat tabloul iubirii. **4 puncte**
7. Motivează încadrarea poeziei în *lirica romantică*, prin referire la două caracteristici prezente în text. **4 puncte**
8. Prezintă semnificația titlului în relație cu textul poeziei date. **4 puncte**
9. Comentează, în 6–10 rânduri, primul catren, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**

rezolvare

1. Expresii/locuțiuni care conțin cuvântul *foc*: *a trece prin foc și sabie, a avea foc la inimă, a se face foc și pară* etc.
2. Cratima are rolul de a marca rostirea împreună, într-un ritm mai rapid, a două cuvinte reprezentând părți de vorbire diferite, având efecte în plan prozodic, deoarece asigură păstrarea ritmului și a măsurii.
3. Cuvintele *lumină* și *frunte* au sens conotativ în expresiile: Copilul a adus *lumină* în viața bunicilor. Primarul a fost ales dintre oamenii de *frunte.*
4. Temele/motivele literare prezente în poezie sunt: *noaptea, somnul, iubita, fruntea, focul* etc.
5. Versurile care conțin o descriere specifică imaginarului poetic eminescian sunt: *Pe genunchi îmi șezi, iubito, brațele-ți îmi înconjoară/ Gâtul…iar tu cu iubire privești fața mea pălindă.*
6. Enumerația: *Tu grumazul mi-l înlănțui, pe-al meu piept capul ți-l culci/ Ș-apoi* […]/ *De pe fruntea mea cea tristă tu dai vițele-ntr-o parte,* alătură secvențele unui scenariu de dragoste în care femeia își manifestă tandrețea față de bărbatul iubit. Gesturile reflectă intimitatea, încrederea. Epitetul *te apropii surâzândă* este exprimat printr-un adjectiv provenit din gerunziu și sugerează, prin caracterul durativ al verbului, starea de fericire, dragostea femeii îndreptată spre cel iubit.
7. Trăsăturile liricii romantice în text sunt: cadrul romantic nocturn având ca elemente ambientale focul din cămin, unica sursă de lumină, de altfel, și *sofaua roșă*; reveria, apropierea somnului, scenariul de dragoste compus din secvențe de tandrețe inițiate de iubită, bărbatul ce simulează somnul, portretul femeii etc.
8. Ipostaza romantică a nopții nu poate fi dedusă din titlu decât după reluarea acestuia ca incipit al primului vers. Regimul nocturn imprimă omului un ritm de viață și o serie de atitudini specifice, pe care le regăsim mai greu în timpul zilei. Astfel, noaptea favorizează reveria lângă focul din cămin, somnolența, dar și derularea unui scenariu de dragoste, desfășurat în intimitate prin exprimarea gestuală a iubirii. De

Scanned with OKEN Scanner

altfel, câmpul semantic al nopții este reprezentat la nivelul textului de elemente lexicale ca: *lumânarea, întunericul, somnul.*

9. În prima strofă se fixează cadrul romantic necesar manifestării sentimentului iubirii; sunt evocate elemente specifice, precum noaptea, propice retragerii într-o ambianță intimă, focul, întunericul. Atmosfera plăcută forțează progresiv limitele reveriei spre somn, fapt sugerat de enumerația *mintea îmi adoarme, genele-mi clipesc.* Focul este descris prin epitetele în inversiune *potolit și vânăt*, marcând o imagine vizuală ce cuprinde în aria ei un singur obiect din odaie, identificat prin culoare, și anume o *sofa roșă*, element intermediar luminii flăcărilor și întunericului persistent. Toate aceste elemente sunt redate din perspectiva unică a eului cuprins de reverie în atmosfera tihnită din mijlocul propriului cămin.

Cristina Erdei

VARIANTA 39

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

De câte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte,
Oceanul cel de gheață mi-apare înainte:
Pe bolta alburie o stea nu se arată,
Departe doară luna cea galbenă – o pată;
Iar peste mii de sloiuri de valuri repezite
O pasăre plutește cu aripi ostenite,
Pe când a ei pereche nainte tot s-a dus
C-un pâlc întreg de păsări, pierzându-se-n apus.
Aruncă pe-a ei urmă priviri suferitoare,
Nici rău nu-i pare-acuma, nici bine nu... ea moare,
Visându-se-ntr-o clipă cu anii înapoi.

.....

Suntem tot mai departe deolaltă amândoi,*
Din ce în ce mai singur mă-ntunec și înghet,
Când tu te pierzi în zarea eternei dimineți.

(Mihai Eminescu, *De câte ori, iubito...*)

* *deolaltă* – formă populară hibridă: *deodată, împreună*

1. Scrie câte un sinonim contextual pentru cuvintele ***ostenite*** și ***pierzându-se***. **2 puncte**
2. Evidențiază rolul liniei de pauză în versul: *Departe doară luna cea galbenă – o pată.* **2 puncte**
3. Alcătuiește două enunțuri pentru a ilustra polisemia cuvântului ***departe***. **2 puncte**
4. Explică semnificația a două figuri de stil diferite din textul dat. **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

5. Precizează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric în textul dat. **4 puncte**
6. Precizează două planuri temporale pe baza cărora este structurat textul. **4 puncte**
7. Motivează încadrarea versurilor în *lirica romantică*, prin reliefarea a două trăsături existente în text. **4 puncte**
8. Prezintă semnificația titlului în relație cu textul poeziei. **4 puncte**
9. Comentează, în 6–10 rânduri, primele patru versuri, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. **4 puncte**

rezolvare

1. Sinonimele contextuale pentru cuvintele *ostenite* și *pierzându-se* sunt *obosite*, *grele*, respectiv *dispărând*, *topindu-se*.
2. În textul dat, linia de pauză marchează o elipsă, prin absența predicatului, ceea ce, pe de altă parte, ajută la păstrarea măsurii.
3. Polisemia cuvântului *departe* poate fi ilustrată de următoarele enunțuri: Stau *departe* unul de celălalt și *Departe* de mine să te influențez.
4. Prezența invocației *iubito* se justifică din punct de vedere argumentativ și retoric. În primul rând, femeia este chemată ca martor al suferinței din dragoste, exprimată sub forma unei confesiuni; vinovăția acesteia este sugerată alegoric prin imaginea păsării ce-și părăsește perechea. Pe de altă parte, vocativul imprimă o notă de patetism întregului discurs și constituie indirect un element demonstrativ în acest context. Metafora *mă-ntunec* exprimă alterarea existenței, lipsa de sens, pierderea oricărui avânt, scufundarea progresivă în tristețe.
5. Mărcile lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric în textul dat sunt formele verbale și pronominale de persoana I: *mi-aduc aminte*, *noi*, pronumele personal *tu*, pronumele reflexiv *te*, verbul *pierzi*, toate la persoana a II-a, substantivul în vocativ *iubito*, punctele de suspensie etc.
6. Planurile temporale pe baza cărora este structurat textul sunt *trecutul*, plin de fericire și iubire, și *prezentul* nostalgic și rece.
7. Textul se încadrează în lirica romantică prin retorica specifică acestui curent, dominată de tristețe, melancolie, regret, sentimente redate cu ajutorul unor motive literare precum *oceanul cel de gheață*, pasărea abandonată de pereche, evadarea în trecut, moartea. Remarcăm prezența procedeului romantic predilect, antiteza, stabilită aici între întuneric și îngheț, pe de o parte, și *eterna dimineață*, pe de alta, ca stări ce caracterizează, separat, membrii cuplului.
8. Titlul, eliptic, creează o legătură directă cu textul prin punctele de suspensie, fiind reluat ca incipit al primului vers și contextualizat, ceea ce-i asigură coerența. Expresia *de câte ori* pune în legătură evocarea trecutului, a poveștii de iubire sugerate de pronumele *noi*, cu declanșarea repetitivă a unei viziuni sumbre, apocaliptice – *oceanul cel de gheață*, *lipsa stelelor*, *luna ca o pată* etc., corespunzând frecvenței amintirii. Cu alte cuvinte, se realizează o condiționare între cele două evenimente, punându-se în evidență suferința, nefericirea și lipsa de speranță a subiectului liric.

Scanned with OKEN Scanner

9. Primele patru versuri ale poeziei fixează ca temă a textului dragostea nefericită ale cărei efecte în plan sufletesc redimensionează perspectiva asupra lumii. Simpla amintire a perechii de altădată – *noi* – instituie un scenariu mintal, având unicul rol de a sugera natura trăirilor subiectului liric prin imaginarea unui peisaj escatologic, de sfârșit de lume, menit să nuanțeze dimensiunile dezastrului interior. În acest scop, asistăm la regizarea strategică a figurilor de stil, începând cu inversiunea, dominantă ca frecvență, urmată de metaforă și de invocație. Astfel, prima este justificată prin necesitatea sublinierii unor aspecte definitorii pentru condiția existențială – nevoia reîntoarcerii în trecut – *De câte ori* [...] *mi-aduc aminte*, sentimentul morții, al lipsei de speranță ce caracterizează prezentul, exprimate prin metaforele: *oceanul cel de gheață*, *luna cea galbenă – o pată*, sau dispariția stelelor, iar invocarea iubitei ca martor și cauză a suferinței augmentează tensiunea lirică și conferă textului patetism.

Cristina Erdei

VARIANTA 40

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

ACTUL I

I

O peșteră larg căscată. Multe stânci. Amurg. Un stejar bătrân cu o scorbură. Zamolxe, cu o piele de căprioară pe umeri, șade în fața peșterii, pe o piatră.

ZAMOLXE

(singur)

Mă-mpărtășesc cu câte-un strop din tot ce crește
și se pierde.
Nimic nu mi-e strein,
și numai marea îmi lipsește.
Duhul meu – al meu sau al pământului e tot atât –
și-a așternut aici cojocul său de mușchi și-așteaptă.
De câte ori nu cântă, el așteaptă,
și visul vine harnic să-l dezmierde.
Lac îmblânzit de zile fără vânt sunt eu,
și-s singur.
Atât de singur că de mult uitat-am să mai fac deosebire
între mine și lucruri.
Numai om cu om ești: tu și eu.
Singurătatea spălăcește-aceste mărginiri,
și împlinindu-se cu taina lor, te pierzi în stâncă
și te pierzi în unde și-n pământ.

(Lucian Blaga, *Zamolxe – Mister păgân*)

1. Ilustrează omonimia cuvântului ***unde***. **2 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

2. Transcrie din text patru cuvinte din câmpul semantic al ***naturii.*** **2 puncte**
3. Menționează două expresii/locuțiuni care conțin verbul ***a pierde.*** **2 puncte**
4. Evidențiază rolul liniei de pauză din structura: – *al meu sau al pământului e tot atât* –. **4 puncte**
5. Precizează modul de expunere prezent în fragment. **4 puncte**
6. Explică rolul unei figuri de stil întâlnite în textul dat. **4 puncte**
7. Motivează utilizarea persoanei a II-a în ultima frază din textul dat. **4 puncte**
8. Prezintă, în 5–6 rânduri, starea sufletească a personajului. **4 puncte**
9. Ilustrează două trăsături caracteristice ale textului dramatic, prezente în textul dat. **4 puncte**

rezolvare

1. Omonimia cuvântului *unde*: Nu știu *unde* am citit despre tine; Câteva *unde* au atins nisipul.
2. Patru cuvinte din câmpul semantic al *naturii*: peșteră, stânci, stejar, piatră.
3. Locuțiuni/expresii cu verbul *a pierde*: a pierde vremea; a pierde teren; a-și pierde cumpătul.
4. Linia de pauză din structura: – *al meu sau al pământului e tot atât* – marchează o construcție apozițională, prin intermediul căreia se oferă o clarificare a statutului propriului *duh*. Zamolxe nu își aparține doar sieși, ci întregii naturi.
5. Modul de expunere prezent în fragmentul citat este *monologul interior*.
6. Personificarea din structura *visul vine harnic să-l desmierde* sugerează continua pendulare a lui Zamolxe între universul concret și cel al spiritului, de vreme ce, în momentele în care nu cântă, el trăiește într-o lume a fantasmelor. Epitetul personificator *harnic*, completat de verbul *să dezmierde*, evidențiază bucuria constantă pe care existența într-un cadru compensatoriu i-o conferă.
7. Utilizarea persoanei a doua în ultima frază a textului indică dedublarea protagonistului, care, adresându-se direct propriului eu, încearcă să anuleze singurătatea prin identificarea cu toate elementele naturii (*stâncă, pământ, unde*).
8. În fragmentul citat, personajul amintește de subiectul poetic din prima etapă de creație blagiană: eul stihial, panic. Deși se află într-un loc izolat și își enunță constant singurătatea, Zamolxe contrabalansează această stare printr-o identificare totală cu natura. Pentru a sugera extazul care îl cuprinde în momentul expansiunii eului său asupra întregului cosmos, Blaga apelează la un limbaj aproape biblic: personajul se împărtășește cu *câte-un strop din tot ce crește/ și se pierde*, duhul său se aseamănă metaforic cu un *cojoc de mușchi* ori cu un *lac îmblânzit de zile fără vânt*, pentru a experimenta o blagiană cunoaștere luciferică atunci când *se împlinește* cu taina lumii, pierzându-se în stâncă, în unde, în pământ.
9. Deși e scris preponderent în versuri, textul citat evidențiază majoritatea caracteristicilor genului dramatic. Se remarcă organizarea în acte („Actul I") și în scene („I"), precum și prezența indicațiilor scenice (didascaliile), menite să semnaleze

Scanned with OKEN Scanner

spațiul și timpul acțiunii (peștera, stâncile, amurgul, stejarul, piatra) ori personajul principal (Zamolxe). Totodată, modul predominant de expunere este monologul.

Cosmin Borza

VARIANTA 41

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

LEONIDA: Fă-ți idee: dacă chiar Galibardi, de-acolo, de unde este el, a scris atunci o scrisoare către națiunea română. [...]

EFIMIȚA (*curioasă*): Da'... ce spunea în scrisoare?

LEONIDA (*cu importanță*): Patru vorbe, numai patru, da' vorbe, ce-i drept! Uite, țiu minte ca acuma: „Bravos națiune! Halal să-ți fie! Să trăiască Republica! Vivat Prințipatele Unite!" și jos iscălit în original „Galibardi".

EFIMIȚA (*satisfăcută*): Apoi, atunci dacă-i așa, a vorbit destul de frumos omul!

LEONIDA: Hehei! unul e Galibardi: om, o dată și jumătate! (*cu mândrie și siguranță*) Ei! giantă latină, domnule, n-ai ce-i mai zice. De ce a băgat el în răcori, gândești, pe toți împărații și pe Papa de la Roma?

EFIMIȚA (*mirată*): Și pe Papa de la Roma? Auzi, soro?

LEONIDA: Ba încă ce! i-a tras un tighel*, de i-a plăcut și lui. Ce-a zis Papa — iezuit**, alminteri nu-i prost! — când a văzut că n-o scoate la căpătâi cu el?... „Mă nene, ăsta nu-i glumă; cu ăsta, cum văz eu, nu merge ca de, cu fitecine; ia mai bine să mă iau eu cu politică pe lângă el, să mi-l fac cumătru." Și de colea până colea, tura vura, c-o fi tunsă, c-o fi rasă, l-a pus pe Galibardi de i-a botezat un copil.

EFIMIȚA (*cu ironie*): Și-a cunoscut omul nașul!

(I.L. Caragiale, *Conu Leonida față cu reacțiunea*)

* *a-i trage cuiva un tighel* = a dojeni, a certa pe cineva

** *iezuit,-ă, iezuiți,-te*, s.m. (și adj.) = membru al unui ordin de călugări catolici, întemeiat în 1534 de călugărul spaniol Ignațiu de Loyola pentru combaterea Reformei și întărirea puterii papale. ♦ Epitet dat unui om ipocrit, intrigant, viclean, perfid. ◊ (Adjectival) Atitudine iezuită. – Din fr. *jésuite*, germ. *Jezuit*.

1. Rescrie enunțurile următoare în forma corectă: *Ei! giantă latină, domnule, n-ai ce-i mai zice.; țiu minte.* **2 puncte**
2. Prezintă rolul semnului exclamării în exprimarea mesajului din structura: *Bravos națiune! Halal să-ți fie! Să trăiască Republica! Vivat Prințipatele Unite!* **2 puncte**
3. Explică sensul expresiei ***a băga în răcori.*** **2 puncte**
4. Identifică rolul indicațiilor scenice. **4 puncte**
5. Identifică două structuri specifice adresării directe. **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

6. Numește o trăsătură de caracter a Papei, rezultând din *ce-a zis* acesta. **4 puncte**
7. Ilustrează cu citate două forme ale comicului. **4 puncte**
8. Comentează în 6–10 rânduri ultima replică a conului Leonida. **4 puncte**
9. Ilustrează două trăsături ale genului dramatic cu referire la fragmentul dat. **4 puncte**

rezolvare

1. *Ei! gintă latină...; țin minte.*
2. Rolul semnului exclamării este de a marca tonul entuziast, satisfacția în raport cu mesajul, care este unul de felicitare.
3. Expresia dată înseamnă *a înfricoșa, a trezi teama cuiva, a speria.*
4. Indicațiile scenice ghidează jocul actoricesc în privința atitudinii generale, a mimicii, elemente din sfera nonverbală cu rol important în caracterizarea personajelor. Astfel, *curiozitatea, satisfacția, mirarea, ironia* personajului feminin secondează *importanța* personajului masculin, subliniind astfel supunerea femeii în fața bărbatului etc.
5. Structurile adresării directe apar în enunțuri precum: *Fă-ți idee!; Auzi, soro?; Bravos națiune! Halal să-ți fie!* etc.
6. Așa-zisele spuse ale Papei trădează un caracter de o viclenie rudimentară, vulgar, dispus la compromis.
7. Comicul de nume rezultă din stâlcirea în *Galibardi* a numelui celebrului luptător Garibaldi, despre care Leonida, în ciuda admirației declarate pentru el, nu știe mai nimic. Ideea că Papa și l-ar fi apropiat pe Garibaldi făcându-și-l naș propriului copil circumscrie comicul de situație, la fel, „scrisoarea" trimisă de revoluționarul italian românilor, pe un ton de entuziasm mahalagesc: *„Bravos națiune! Halal să-ți fie! Să trăiască Republica! Vivat Prințipatele Unite!"*. Comicul de caracter rezultă din atitudinea atotștiutoare a lui Leonida, care debitează enormități cu naturalețe.
8. Ultima replică a lui Leonida ilustrează în chip comic mentalitatea populară despre felul de a fi al conducătorilor; astfel, Papa, ajuns să-i știe de frică revoluționarului Garibaldi, își face anumite socoteli într-un limbaj de om simplu, după principiul cumetriei, care anihilează, în manieră românească, un conflict, chiar dacă la mijloc se află chestiuni principiale. Necunoscând relațiile și manifestările puternicilor lumii, Leonida suplinește neajunsul prin proiectarea propriului univers de gânduri și trăiri asupra acestora, astfel încât Papa, teoretic un exemplu de virtute, are copii ca orice profan, iar botezul unuia dintre ei e folosit cu abilitate de pontif pentru „a trece puntea" înrudindu-se cu dușmanul.
9. Trăsăturile genului dramatic din text sunt prezența replicilor, a indicațiilor scenice sub forma notațiilor parantetice.

Cristina Erdei

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 42

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Stere nu mai scăpase de gura muierii: nu și nu, că să-l însoare. Aglaia îl știa de când sosise la groapă cu omul de măsura loturile. În vremea aia, Cuțarida era aproape deșartă, o adunătură de case spre Grivița. Cârciumarul și-a ales locul, a dat bacșiș celui care venise cu el și s-a apucat să-și ridice singur prăvălia, o magherniță de lemn. Strânsese vreo trei ciocane de rachiu, câteva sticle și un butoi de vin acrișor, vânzându-l în câteva zile gunoierilor. Aceștia se bucuraseră că le aducea cineva băutură la îndemână. Stere era tânăr și ager, cam dubos, nedezlegat la limbă, nu-și vindea lesne sufletul. Muncea cât șapte, își spăla singur rufele, mânca ce da Dumnezeu, se chinuia să agonisească ceva, să iasă din sărăcie. Sănătos, sănătos, așeza totul la spate, nu se încurca. Avea o privire de punea omul jos, hândrălăii nu ridicau colțul. Îi plăcuse și lui Grigore. Într-un an împrejmuise dugheana, mai înmulțise capitalul, se cunoștea că avea școală de negustor.

Bătrânul îl ispitise, că se ajuta cu el; aflase că e băiat de la țară, sărac. Slugărise la un negustor prin Lipscani de la doisprezece ani, învățase meseria. Când se făcuse de armată, jupânul îi spusese:

— Du-te să te încalțe ăia, să te mai deprinzi și cu alte rele, să vezi și tu ce-i pe lumea asta, și, când oi veni înapoi, te fac om!

(Eugen Barbu, *Groapa*)

1. Menționează câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor ***deșartă*** și ***să agonisească***. **2 puncte**
2. Prezintă rolul cratimei în structura: *să vezi și tu ce-i pe lumea asta.* **2 puncte**
3. Scrie două expresii/locuțiuni care să conțină substantivul ***lume***. **2 puncte**
4. Identifică viziunea despre lume din fragmentul citat. **4 puncte**
5. Transcrie o secvență care conține o imagine artistică vizuală. **4 puncte**
6. Selectează două sintagme care sugerează dimensiunea morală a personajului în fragmentul citat. **4 puncte**
7. Explică semnificația perspectivei narative. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, ultima replică din text. **4 puncte**
9. Ilustrează, în 4–6 rânduri, o caracteristică a romanului realist care se regăsește în text. **4 puncte**

rezolvare

1. *deșartă* – pustie; *să agonisească* – să adune.
2. Cratima din structura *ce-i* marchează pronunțarea într-o singură silabă a pronumelui relativ *ce* și a formei conjuncte *i* a verbului *a fi*.
3. *a pleca în lumea largă, a-și lua lumea în cap*
4. Viziunea despre lume din fragmentul citat este specifică romanului realist. Existența

Scanned with OKEN Scanner

își urmează cursul firesc, în funcție de reguli neclintite, iar evoluția socială a lui Stere reflectă macroechilibrul universal.

5. *Avea o privire de punea omul jos, hăndrălăii nu ridicau colțul.*
6. *nu-și vindea lesne sufletul; se chinuia să agonisească ceva, să iasă din sărăcie.*
7. Perspectiva narativă din textul citat este specifică romanului realist modern. Narațiunea la persoana a III-a și perspectiva „din spate" sunt dublate de stilul indirect liber, marcă a modernismului romanesc. Astfel, biografia lui Stere este redată de către un narator omniscient, omniprezent, obiectiv și detașat, dar din perspectiva și cu limbajul personajului.
8. Ultima replică din text îi aparține *jupânului* care îl angajase pe Stere și reflectă viziunea despre lume, specifică romanului realist. Jupânul îl sfătuiește pe Stere să meargă la armată, pentru că numai experiența armatei îl poate maturiza pe plan psihologic și moral. Percepută ca un rău necesar, armata este modul prin care Stere se poate maturiza, prin suferință, lipsuri și neajunsuri. De asemenea, viața în armată este și un *analogon* al lumii reale, pe care Stere nu o cunoaște – *să vezi și tu ce-i pe lumea asta.* Promisiunea din final, anume că jupânul îl va face pe Stere *om* la întoarcere, este specifică modelului tradițional de existență, unde a fi *om* presupune un statut social superior.
9. La nivelul strategiilor narative, romanul realist se caracterizează prin perspectiva narativă obiectivă, narațiunea la persoana a III-a, naratorul omniscient, omniprezent, obiectiv și detașat, elemente care se regăsesc în acest fragment.

Cristina Gogâță

VARIANTA 43

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

„Dumneavoastră, zisei, mi-ați pus pe birou o floare?" Ea tresări. Se ridică în picioare. „Vai de mine, zise, v-am deranjat?" Mă posomorâi. Timbrul vocii ei nu mai era incolor. Nu-mi dădui seama în acea clipă cum era de fapt, nu era însă verosimil și nici cu putință să fie așa cum era. Nu se putea să-mi răspundă cu o astfel de alarmă supusă în glas, încât sării, ca să spun așa, înapoi în mine însumi. Nu prea departe însă, doar atât cât tresărim când, neatenți, ne izbim de cineva și spunem pardon, fără să ne uităm măcar la persoana cu care ne-am atins. „Nu, doamnă, mormăii parcă visător, dimpotrivă, vă mulțumesc pentru atenție." „Îmi plac foarte mult florile, explică ea (într-adevăr avea pe biroul ei o vază plină) și îmi imaginez că la toată lumea plac..." „În orice caz, adăugai și eu, nu displac. E greu de conceput!"

Și mă retrăsei în biroul meu. (Nu mai am timp să povestesc ce s-a mai petrecut cu mine în săptămânile următoare, Ciceo mi-a făcut o vizită și m-a anunțat că nu mai poate amâna procesul meu decât o dată; o lună, două, nu mai mult, îmi spuse el.) Atâta doar că pacea plină de lumină cobora parcă și mai adânc în ființa mea și în plimbările mele nesfârșite

Scanned with OKEN Scanner

își urmează cursul firesc, în funcție de reguli neclintite, iar evoluția socială a lui Stere reflectă macroechilibrul universal.

5. *Avea o privire de punea omul jos, hăndrălăii nu ridicau colțul.*
6. *nu-și vindea lesne sufletul, se chinuia să agonisească ceva, să iasă din sărăcie.*
7. Perspectiva narativă din textul citat este specifică romanului realist modern. Narațiunea la persoana a III-a și perspectiva „din spate" sunt dublate de stilul indirect liber, marcă a modernismului romanesc. Astfel, biografia lui Stere este redată de către un narator omniscient, omniprezent, obiectiv și detașat, dar din perspectiva și cu limbajul personajului.
8. Ultima replică din text îi aparține *jupânului* care îl angajase pe Stere și reflectă viziunea despre lume, specifică romanului realist. Jupânul îl sfătuiește pe Stere să meargă la armată, pentru că numai experiența armatei îl poate maturiza pe plan psihologic și moral. Percepută ca un rău necesar, armata este modul prin care Stere se poate maturiza, prin suferință, lipsuri și neajunsuri. De asemenea, viața în armată este și un *analogon* al lumii reale, pe care Stere nu o cunoaște – *să vezi și tu ce-i pe lumea asta.* Promisiunea din final, anume că jupânul îl va face pe Stere *om* la întoarcere, este specifică modelului tradițional de existență, unde a fi *om* presupune un statut social superior.
9. La nivelul strategiilor narative, romanul realist se caracterizează prin perspectiva narativă obiectivă, narațiunea la persoana a III-a, naratorul omniscient, omniprezent, obiectiv și detașat, elemente care se regăsesc în acest fragment.

Cristina Gogâță

VARIANTA 43

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

„Dumneavoastră, zisei, mi-ați pus pe birou o floare?" Ea tresări. Se ridică în picioare. „Vai de mine, zise, v-am deranjat?" Mă posomorâi. Timbrul vocii ei nu mai era incolor. Nu-mi dădui seama în acea clipă cum era de fapt, nu era însă verosimil și nici cu putință să fie așa cum era. Nu se putea să-mi răspundă cu o astfel de alarmă supusă în glas, încât sării, ca să spun așa, înapoi în mine însumi. Nu prea departe însă, doar atât cât tresărim când, neatenți, ne izbim de cineva și spunem pardon, fără să ne uităm măcar la persoana cu care ne-am atins. „Nu, doamnă, mormăii parcă visător, dimpotrivă, vă mulțumesc pentru atenție." „Îmi plac foarte mult florile, explică ea (într-adevăr avea pe biroul ei o vază plină) și îmi imaginez că la toată lumea plac..." „În orice caz, adăugai și eu, nu displac. E greu de conceput!"

Și mă retrăsei în biroul meu. (Nu mai am timp să povestesc ce s-a mai petrecut cu mine în săptămânile următoare, Ciceo mi-a făcut o vizită și m-a anunțat că nu mai poate amâna procesul meu decât o dată; o lună, două, nu mai mult, îmi spuse el.) Atâta doar că pacea plină de lumină cobora parcă și mai adânc în ființa mea și în plimbările mele nesfârșite

Scanned with OKEN Scanner

prin oraș și pe dealurile lui trăiam contemplând parcă în mine însumi un gând larg și senin: „Sunt fericit, sunt liber... Sunt fericit, sunt absolut liber..." Am citit toate cărțile, și nu sunt trist, și nu trebuie să spun ca Faust: „Clipă, oprește-te!" Dimpotrivă, fericirea nu poate veni decât din scurgerea neîncetată a clipelor liniștite și senine, fiindcă ce altceva e suferința decât o oprire a ființei noastre, o uriașă inerție care face să apese asupra ei tot ce există?

(Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni*)

1. Menționează câte un antonim pentru sensul din text al cuvintelor ***verosimil*** și ***următoare***. **2 puncte**
2. Prezintă rolul ghilimelelor în structura: *„Dumneavoastră, zisei, mi-ați pus pe birou o floare?"* **2 puncte**
3. Scrie două expresii/locuțiuni care să conțină verbul ***a face***. **2 puncte**
4. Identifică tema/temele în fragmentul citat. **4 puncte**
5. Transcrie o secvență care conține o imagine artistică auditivă. **4 puncte**
6. Selectează două sintagme care sugerează dimensiunea psihologică a personajului-narator din fragmentul citat. **4 puncte**
7. Explică semnificația perspectivei narative. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, secvența următoare: *Am citit toate cărțile, și nu sunt trist, și nu trebuie să spun ca Faust: „Clipă, oprește-te!"*. **4 puncte**
9. Ilustrează, în 4–6 rânduri, o caracteristică a romanului subiectiv care se regăsește în text. **4 puncte**

rezolvare

1. *verosimil* – neverosimil; *următoare* – anterioare.
2. Ghilimelele marchează, în acest caz, transcrierea de către personajul-narator a propriei replici, întrucât discursul este de tip confesiv, deci personajul-narator recuperează, *a posteriori*, discursurile celorlalte personaje.
3. a face cu ochiul, a face casă bună
4. În fragmentul citat, temele sunt iubirea și libertatea.
5. *Timbrul vocii ei nu mai era incolor.*
6. *Mă posomorâi; Sunt fericit...*
7. Perspectiva narativă din textul citat este specifică romanului modern de tip analitic. Narațiunea subiectivă și perspectiva narativă „împreună cu" marchează discursul de tip confesiv și introspecția personajului-narator. Astfel, autoanaliza lucidă accentuează impresia de autenticitate a discursului.
8. Replica marchează momentul de împăcare cu sine însuși a protagonistului. Spre deosebire de Faust, personajul lui Goethe, care prin această replică reușește să îl înfrângă pe Diavol și să eternizeze clipa dinaintea damnării, personajul lui Marin Preda își acceptă condiția de damnat, dar încearcă să păstreze fericirea momentului pentru viitorul de care, în acest mod, nu se teme. După cum reiese și din următoarea

Scanned with OKEN Scanner

lui afirmație, personajul asociază fericirea cu scurgerea timpului, în vreme ce nefericirea este comparată cu stagnarea într-un anumit moment, ceea ce îl face pe protagonist să accepte iremediabila scurgere a timpului care îl apropie de proces.

9. Romanul subiectiv se caracterizează, la nivel discursiv, prin narațiunea subiectivă, prin identitatea naratorului cu protagonistul textului și prin discursul preponderent analitic, elemente care se remarcă și în acest fragment, unde protagonistul este și naratorul care își analizează cu luciditate stările și sentimentele într-un discurs confesiv.

Cristina Gogâță

VARIANTA 44

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Lelia (Crăiniceanu) îl privi cu oarecare uimire, uitând de soarele jucăuș al stațiunii. Nu înțelesese prea bine ce-i spunea tânărul acela descărnat din fața ei sau, mai bine zis, înțelesese doar pe jumătate. O amuza, totuși, pentru că era ceva nou, umbra din fața ei vorbea și, ciudat, uneori începea fraze lungi. Refuză însă să-și dea o întâlnire cu el și Grobei tremura la gândul că în orice clipă ea s-ar fi putut întoarce pe tocurile ei de trei centimetri și să plece, așa cum părăsești un panou de afișaj lângă care sau la care părea că te uiți cu interes. Ce poți să vezi la un panou de afișaj? Echipa de fotbal „F.C. Bușteni" va dispune în seara zilei de miercuri, 9 ianuarie, de reprezentativa Mehadiei sau de F.C. Vulturii Lugoj... sau, în seara zilei de 11 ianuarie, în saloanele Cazinoului, tov. Ionescu-Cocârlă va conferenția, în cadrul URSCR al SRSC despre „Insula Madagascar, loc hotărâtor pentru destinul păcii mondiale" urmată de filmul „Au fost unsprezece..." ...sau „Vizitați expoziția: Costume populare din regiunea Săliștei" deschisă la...

Ea totuși nu plecă, așa cum se temea Grobei; oricum, în clipa când plecă, repetă că nu putea să-i fixeze nicio întâlnire, dar, dacă totuși voia și nu-l deranja prea mult, mâine după-masă... ce-i mâine, miercuri, parcă...? — Da-da, mâine e miercuri, 9 ianuarie!... — Ei bine, mâine, ea și-a propus să facă o scurtă plimbare la Brașov, cu trenul de șaisprezece și șaptesprezece, vrea să dea o raită prin magazine, eventual, poate găsește o pereche de pantofi trotteri, cu baretă sau, mai bine, cu o cataramă, cum au început să se poarte acum... — Cu șireturi, nu e mai elegant? îndrăzni, timid, Grobei, ghete cu șireturi, cu tocul... nu-nu, făcu ea un mic gest nerăbdător... în sfârșit, dacă nu are altceva mai bun de făcut... Evident, evident, se înclină Grobei, ducând instinctiv mâna la piept, uitând că nu are tranzistorul la el. — Nu, nu, spuse ea, surâzând, nu trebuie să-și ia nicio obligație, dacă îl va găsi mâine în gară, în jurul acestei ore, dacă nu va fi timp urât... dacă nu va avea alt program, mai interesant... să nu-și facă oricum iluzii, o simplă plimbare, o raită plicticoasă prin magazine, avea habar la ce oră se deschideau magazinele la...?

Toate acestea spuse în timp ce ea se depărta, în jumătăți de piruete, cochetând cu soarele, cu buzele întredeschise (buzele ei subțiri, umede, dinții albi, ascuțiți) și pardesiul care flutura ușor, așa cum flutură steagurile. Grobei rămase pe loc, încântat și nu, ce conta, putea foarte bine să nu se ducă, șopti un gând laș în el, oricum, va vedea până mâine, deși

Scanned with OKEN Scanner

știa foarte bine că va merge. O raită prin magazine! El, care numai într-o săptămână de când se găsea aici, vizitase două case memoriale, un castel ce împlinea o jumătate de secol, o expoziție de numismatică, una de artă populară (sculptură în lemn, blide și ii din Maramureș), el care mergea aproape zilnic la bibliotecă, era un loc unde putea întâlni oameni serioși... și-acum, deodată, o raită, la ora patru după-amiază (ce oră vulgară!) după o pereche de pantofi de damă, numărul treizeci și șapte, probabil, sau treizeci și șapte și jumătate! Iată ce se întâmpla când se abătea de la programul său zilnic, rațional, instructiv, desăvârșit și pus la punct până în cele mai mici detalii.

(Nicolae Breban, *Bunavestire*)

1. Menționează câte un omonim pentru cuvintele subliniate din text. **2 puncte**
2. Prezintă rolul semnului de exclamare în structura: *O raită prin magazine!* **2 puncte**
3. Scrie două expresii/locuțiuni care să conțină substantivul ***jumătate***. **2 puncte**
4. Identifică tema în fragmentul citat. **4 puncte**
5. Transcrie o secvență care conține o imagine artistică vizuală. **4 puncte**
6. Selectează o sintagmă care sugerează portretul fizic al Leliei în fragmentul citat. **4 puncte**
7. Explică semnificația verbelor la viitor, în comunicarea dintre Lelia și Grobei. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, ultima replică din text. **4 puncte**
9. Ilustrează, în 4–6 rânduri, o caracteristică a romanului care se regăsește în text. **4 puncte**

rezolvare

1. *mai* – lună calendaristică; *dar* – cadou.
2. Semnul de exclamare marchează finalul unei propoziții exclamative. La nivel stilistic, semnul exclamării sugerează consternarea lui Grobei.
3. jumătate de măsură, a-și găsi jumătatea.
4. În fragmentul citat se remarcă tema iubirii, respectiv stadiul inițial, de tatonări. Se observă că Grobei este fascinat de Lelia, însă aceasta îl consideră inferior și dizgrațios.
5. *pardesiul care flutura ușor, așa cum flutură steagurile.*
6. *cu buzele întredeschise (buzele ei subțiri, umede, dinții albi, ascuțiți).*
7. Verbele la viitor din dialog se referă la întâlnirea din ziua următoare, pe care cei doi o stabilesc. În replicile Leliei, verbele la viitor, precedate de fiecare dată de conjuncția *dacă*, sugerează atât ideea de flirt, cât și ironia personajului feminin față de Grobei, în vreme ce, în discursul interior al lui Grobei, verbele la viitor se referă la evenimente deja stabilite, sugerând determinarea, dar și lipsa de nuanță a personajului – *va vedea până mâine, deși știa foarte bine că va merge.*
8. Ultima replică din text reproduce gândurile lui Grobei. Se remarcă, înainte de toate, stilul indirect liber, marcă a modernismului romanesc, prin perspectiva exterioară, dar care preia emoțiile și limbajul personajului. Grobei, deși fascinat de Lelia, e frustrat de aparenta superficialitate a acesteia. El are un program bine stabilit de autoeducare, pe care Lelia îl încurcă prin vizita ei prin magazine. Deși inferior și plat, Grobei se consideră un autodidact superior celorlalți, el fiind incapabil să realizeze că această

Scanned with OKEN Scanner

lipsă de nuanță și comportamentul mecanic îl transformă într-o caricatură de intelectual.
9. Romanul este specia epică a cărei acțiune este complexă și se desfășoară pe mai multe planuri, angrenând un număr relativ mare de personaje, în funcție de tipul de roman. În acest fragment, se observă planul obiectiv, al discuției dintre Lelia și Grobei, dar și planul interior al fiecăruia, prilej de analiză a comportamentului celuilalt.

Cristina Gogâță

VARIANTA 45

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

— Vii cu noi? întrebă Minda.

El și logodnica sa erau invitați la un coleg al doctorului, unde se dădea un fel de sindrofie muzicală; doi din cei cinci copii ai gazdei urmau să se producă la vioară și pian în fața asistenței. În ceea ce-l privea pe Minda, seara avea pentru el și un alt scop, mult mai important.

— Nu, răspunse Ceea, înaintând alături, cu mersul său elastic, trebuie să citesc încă astă-seară... de altfel mie-mi place să mă culc devreme...

— Să citești? întrebă, distrat, celălalt.

— Să învăț!... făcu Laurențiu, pufnind în râs, și Minda râse și el, contagiat de Ceea, de reacția sa, nu și de ceea ce spusese. Era încă preocupat de altceva și era un fel al său de a se odihni.

— Vino, totuși! insistă încă o dată doctorul, după o scurtă pauză. N-o să stăm nici noi foarte mult...

Laurențiu nu răspunse. Mișcă încet din umeri și continuă să meargă pur și simplu, cu mâinile în buzunare, concentrându-se parcă numai asupra plăcerii de a umbla. Își împingea cu lene picioarele sale lungi, își lăsa întreg corpul său subțire și lung, cu umerii înguști, să se miște, să se târască lin, simțind aproape frecarea înceată a oaselor de ligamente și mușchi. Capul lui Ceea era urât; osos, pleșuv, cu nasul mare, cu maxilarul inferior puternic, prea puternic, sprâncenele aproape roșii. Doar pielea foarte albă, care se colora repede, a feței îi trăda sensibilitatea și o scurtă spaimă care i se ivea în ochii spălăciți, ca o panică a propriei sale sensibilități. Și-apoi zâmbetul său pe jumătate vinovat, feminin, dar acesta era uneori făcut, jucat. Alături, statura masivă a lui Minda, proporționată, cu capul „frumos"; aerul grav, conștient de sine, al doctorului dădea senzația unui bărbat matur mergând alături de un adolescent. Erau însă amândoi de aceeași vârstă, exact de aceeași vârstă (sub patruzeci), și de aceeași înălțime, în jur de 1,80.

(Nicolae Breban, *Îngerul de gips*)

1. Menționează câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor ***sindrofie*** și ***să se producă***. **2 puncte**
2. Prezintă rolul liniilor de dialog în text. **2 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

3. Scrie două expresii/locuțiuni care să conțină verbul ***a da***. **2 puncte**
4. Identifică tema discuției celor doi, în fragmentul citat. **4 puncte**
5. Transcrie o secvență care conține o imagine artistică dinamică. **4 puncte**
6. Selectează două sintagme care sugerează dimensiunea fizică a personajului Ceea. **4 puncte**
7. Explică semnificația descrierilor de tip portret, din ultimul paragraf. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, următoarea secvență: — *Să învăț!... făcu Laurențiu, pufnind în râs, și Minda râse și el, contagiat de Ceea, de reacția sa, nu și de ceea ce spusese. Era încă preocupat de altceva și era un fel al său de a se odihni.* **4 puncte**
9. Ilustrează, în 4–6 rânduri, o caracteristică a romanului realist care se regăsește în text. **4 puncte**

rezolvare

1. *sindrofie* = petrecere, serată; *să se producă* = să cânte.
2. Liniile de dialog marchează replicile personajelor Ceea și Minda, care dialoghează.
3. *a da din cap, a da din coate*
4. Tema discuției dintre cei doi o reprezintă încercarea lui Minda de a-l convinge pe Ceea să meargă și el la o serată muzicală, la un coleg de-ai lor.
5. *înaintând alături, cu mersul său elastic.*
6. *Capul lui Ceea era urât; osos, pleșuv, cu nasul mare, cu maxilarul inferior puternic, prea puternic, sprâncenele aproape roșii.*
7. Descrierile de tip portret restituie trăsăturile fizice ale celor două personaje, Ceea și Minda. În ciuda deosebirilor de aspect fizic, ambii au aceeași vârstă și aceeași înălțime, ceea ce face ca alăturarea lor să fie mai contrastantă. În plus, descrierea lui Ceea surprinde complexitatea acestuia, nuanțele psihologice care se reflectă în trăsăturile fizice.
8. În secvența — *Să învăț!... făcu Laurențiu, pufnind în râs, și Minda râse și el, contagiat de Ceea, de reacția sa, nu și de ceea ce spusese. Era încă preocupat de altceva și era un fel al său de a se odihni.* se remarcă atât nervozitatea lui Ceea, cât și disimularea lui Minda. Pentru Ceea, râsul este o formă de distanțare față de problema învățatului, în vreme ce, pentru Minda, râsul e un mimetism menit să îl apropie de prietenul său, dar și o modalitate de a se elibera de preocupările pe care nu i le poate împărtăși lui Ceea.
9. La nivelul strategiilor narative, romanul realist se caracterizează prin perspectiva narativă obiectivă, narațiunea la persoana a III-a, naratorul omniscient, omniprezent, obiectiv și detașat, elemente care se regăsesc în acest fragment. De asemenea, se remarcă descrierile ample și nuanțate, prin care lumea reprezentată devine verosimilă.

Cristina Gogâță

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 46

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

În crângul în care căruța celor trei se oprise în sfârșit pentru masa de amiază, Stavru se lăsă rugat de tovarășii lui, care, de o oră, cereau să le istorisească copilăria sa și a surorii sale, pe care o evocase la începutul povestirii lui din pod. Nu-i lipsea pofta de a istorisi, căci sufletul îi era acum dispus să evoce această depărtată amintire, dar așa se întâmplă când vrei să te atingi de zăgazurile ruginite ce opresc trecerea apelor trecutului: îți place să te lași rugat.

Întinși pe iarba moale, cei trei fumau tăcuți, în vreme ce calul păștea iarba și strănuta, mișcându-se cu pași mărunți în juru-le. Stavru se sculă, adună câteva crengi uscate și aprinse focul, și când jeratecul a fost gata, căută în căruță sculele pentru preparat cafeaua, fierse apa și aruncă în ibricul de aramă zahărul și cafeaua necesară. După care, cu un talent de cafegiu, turnă caimacul aromat în trei filigene, le puse în fața fiecăruia și, așezându-se turcește, începu:

— Nu-mi amintesc nici data, nici vârsta exactă ce aveam în momentul acela. Dar știu că evenimentul cel mai apropiat care urmă dramei ce o să vă povestesc a fost războiul Crimeii. Copil, mi-aduc aminte de asprimea unui tată, care bătea pe mama în toate zilele, fără să înțeleg de ce. Mama lipsea deseori de-acasă, se întorcea și iar era bătută, înainte de plecare și după sosire. Nu știam dacă era schingiuită înainte, pentru a o face să plece sau pentru a o reține, nici dacă la sosire era din pricina lipsei ori fiindcă se întorsese. Mi-amintesc apoi că, în vremea aceea tulbure, lângă tata se afla totdeauna fratele meu mai mare, tot așa de aspru ca și el, iar lângă mama se tânguia soru-mea, Chira, cu patru ani mai în vârstă decât mine și către care mă simțeam atras.

(Panait Istrati, *Chira Chiralina*)

1. Menționează câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor ***să istorisească*** și ***zăgazurile***. **2 puncte**
2. Prezintă rolul virgulelor în structura: *se tânguia soru-mea, Chira, cu patru ani mai în vârstă*. **2 puncte**
3. Scrie două expresii/locuțiuni care să conțină substantivul ***suflet***. **2 puncte**
4. Identifică tema din fragmentul citat. **4 puncte**
5. Transcrie o secvență care conține o imagine olfactivă. **4 puncte**
6. Selectează două sintagme care sugerează dimensiunea temporală. **4 puncte**
7. Explică semnificația dublării perspectivei narative. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, secvența următoare: *În crângul în care căruța celor trei se oprise în sfârșit pentru masa de amiază, Stavru se lăsă rugat de tovarășii lui, care, de o oră, cereau să le istorisească copilăria sa și a surorii sale, pe care o evocase la începutul povestirii lui din pod.* **4 puncte**
9. Ilustrează, în 4–6 rânduri, o caracteristică a romanului care se regăsește în text. **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

1. *să istorisească* = să povestească; *zăgazurile* = obstacolele.
2. Virgulele separă o explicație de restul enunțului, anume apoziția *Chira*.
3. *a-și da sufletul, a pune suflet.*
4. Tema discuției o reprezintă copilăria lui Stavru.
5. *turnă caimacul aromat în trei filigene.*
6. *războiul Crimeii; în vremea aceea turbure.*
7. Perspectiva narativă este dublată pentru a spori autenticitatea textului: perspectiva obiectivă, specifică romanului tradițional, este dublată de cea a personajului Stavru, subiectivă. Astfel, copilăria lui Stavru este prezentată sub forma unei confesiuni, fapt care conferă autenticitate textului.
8. Prima secvență din text fixează spațiul, timpul, personajele și intriga. Realizată din perspectiva unui narator omniscient, secvența este specifică romanului realist. Stavru este centrul atenției tovarășilor de călătorie, pentru că el trebuie să preia rolul de narator și să își dezvăluie povestea pe care toți o așteaptă. După cum se observă în continuare, Stavru întârzie momentul atât din cauza suferinței pe care retrăirea trecutului o presupune, cât și datorită ritualului care trebuie îndeplinit – este de remarcat aici filiația sadoveniană: atmosfera trebuie să fie destinsă, simțurile să fie stimulate de cafeaua pregătită după tipic, iar atenția să fie centrată asupra protagonistului.
9. Romanul este specia epică a cărei acțiune este complexă și se desfășoară pe mai multe planuri, angrenând un număr relativ mare de personaje, în funcție de tipul de roman. În acest fragment, se observă formula de roman în roman, altfel spus, schema realistă de la începutul fragmentului devine cadrul pentru romanul-confesiune al lui Stavru.

Cristina Gogâță

VARIANTA 47

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Titu Herdelea întoarse capul spre el uimit. În întuneric deslușì o față osoasă, negricioasă, din care scăpărau doi ochi aprinși. Mâinile mari, noduroase sprijineau capela pe genunchi, împreunate într-o crispare stângace, înfricoșate parcă să n-o turtească.

— Dânsul mi-e camarad – explică Mișu. Am început miliția în aceeași baterie și am rămas prieteni. E băiat foarte de treabă. A ajuns căprar, uite tresa! Caporal Petre Petre! Îl știe tot regimentul.

— Petre Petre – repetă Titu, adăugând în sine: Ce nume!

Socoti că trebuie să-i adreseze un cuvânt, să nu-și închipuie că se ține mândru. Zise:

— Nu ești bucureștean?

Scanned with OKEN Scanner

— Nu, nu! făcu repede și apăsat căprarul ca și când ar fi vrut să se apere de o rușine. Sunt de la țară, județul Argeș.

(Liviu Rebreanu, *Răscoala*)

1. Scrie două expresii/locuțiuni care conțin cuvântul ***cap.*** **2 puncte**
2. Menționează câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor ***uimit, desluși.*** **2 puncte**
3. Explică rolul utilizării cratimei în structura: *să nu-și închipuie.* **2 puncte**
4. Scrie cel puțin patru termeni din familia lexicală a cuvântului ***prieten.*** **4 puncte**
5. Transcrie, din text, două imagini vizuale. **4 puncte**
6. Identifică perspectiva narativă din fragmentul dat. **4 puncte**
7. Explică rolul artistic al unei figuri de stil identificate în text. **4 puncte**
8. Ilustrează, în 6–10 rânduri, caracteristicile realiste ale fragmentului citat. **4 puncte**
9. Argumentează apartenența fragmentului la un anumit gen literar prin prezentarea a două trăsături identificate în text. **4 puncte**

rezolvare

1. *a fi cu capul în nori, a fi vai de capul lui*
2. *uimit* = surprins, uluit; *desluși* = a distinge, a observa
3. În structura dată, cratima marchează rostirea împreună a două cuvinte, ținând locul vocalei *î.*
4. prietenie, împrietenit, neprietenos, prietenesc
5. *desluși o față osoasă, negricioasă*
6. Perspectiva narativă este cea a naratorului omniscient și omniprezent. Relatarea se face la persoana a III-a, cu detașare și fără implicare în acțiune.
7. Prin epitetul dublu *față osoasă, negricioasă,* autorul conturează detalii ale portretului fizic al personajului. Astfel, această figură de stil contribuie la caracterizarea directă a personajului.
8. Prin narațiunea la persoana a III-a, naratorul conturează o lume veridică complexă, imitând lumea reală: *Titu Herdelea întoarse capul spre el uimit.* Naratorul este atent la detalii, realizând descrierea minuțioasă a personajului: *desluși o față osoasă, negricioasă, din care scăpărau doi ochi aprinși. Mâinile mari, noduroase sprijineau capela pe genunchi, împreunate într-o crispare stângace, înfricoșate parcă să n-o turtească.* Nu lipsesc nici coordonatele spațiale, care plasează acțiunea într-un spațiu bine precizat: *Sunt de la țară, județul Argeș.*
9. Textul aparține genului epic, deoarece naratorul relatează obiectiv evenimentele. Prezența personajelor constituie un alt argument pentru încadrarea textului în genul epic. De asemenea, putem remarca modurile predominante de expunere: narațiunea și dialogul.

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 48

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

În casă era un aer stătut, acru. Câțiva tăciuni mai fumegau pe vatră. Femeia ieșise grăbită afară. Zbiera un copil.

— Bade Dumitre, da' crezi dumneata că Dumnezeu a să te ierte dacă judeci așa? Te va ajuta în boală?

Omul rămase ca înlemnit. Numai ochii, plini de durere nebună, erau vii.

— Nu-mi mai trăbă mie nimic. Ce, crezi că vreau să mai trăiesc? N-am chinuit eu destul? Oho! Mai rău ca un dobitoc!

— D-apoi copiii dumitale?

— Copiii mei? Vor vedea și ei!

Și ochii lui luciră răi, ca de moarte, luciră urât, monstruos. Preotul își pierdu nădejdea. „Ăsta nu se mai împacă cu Dumnezeu niciodată", își zise el. Părea întrupată în omul acela, fără voia lui, răutatea rece, sceptică, pe care-o aduce-n lume lungul șir al nedreptăților omenești. Părea că nici nu vorbește scheletul acela din pat, ci rânjește spectrul chinuit al răzbunării.

(Ion Agârbiceanu, *Un răzvrătit*)

1. Evidențiază rolul apostrofului în structura: *da' crezi dumneata că Dumnezeu...* **2 puncte**
2. Ilustrează polisemantismul cuvântului ***vatră.*** **2 puncte**
3. Menționează câte un antonim al cuvintelor din text ***a zbiera*** și ***sceptic.*** **2 puncte**
4. Scrie cel puțin patru termeni din familia lexicală a cuvântului ***a luci.*** **4 puncte**
5. Explică rolul artistic al unei figuri de stil identificate în text. **4 puncte**
6. Identifică perspectiva narativă din fragmentul dat. **4 puncte**
7. Comentează, în 3–5 rânduri, secvența: *Preotul își pierdu nădejdea. „Ăsta nu se mai împacă cu Dumnezeu niciodată", își zise el.* **4 puncte**
8. Prezintă semnificația titlului, în relație cu textul citat. **4 puncte**
9. Argumentează apartenența textului dat la unul dintre cele trei genuri literare studiate. **4 puncte**

rezolvare

1. Rolul apostrofului în structura citată este, la nivel ortografic, de a înlocui consoana *r*. În ceea ce privește regimul stilistic al textului, apostroful evidențiază limbajul popular, oral utilizat de Agârbiceanu pentru a conferi verosimilitate prozei sale.
2. Polisemantismul cuvântului *vatră*: *Vatra* satului e plină de oameni; Pâinea coaptă pe *vatră* e delicioasă; Soldații se întorc la *vatră*.
3. Antonime pentru cuvintele *a zbiera* și *sceptic*: *a șopti*, respectiv *optimist*.
4. Patru termeni din familia lexicală a cuvântului *a luci*: a străluci, lucitor, lucios, strălucitor.

Scanned with OKEN Scanner

5. Epitetul dublu din secvența *aer stătut, acru* sugerează sărăcia în care trăia familia lui Dumitru. Totodată, el contribuie la caracterizarea indirectă prin mediu, evidențiind caracterul îndoielnic, atitudinea colerică, îndărătnicia protagonistului.
6. Perspectiva narativă din fragmentul citat este obiectivă, naratorul omniscient și omniprezent apelând la viziunea „dindărăt".
7. Cuvintele preotului sunt specifice prozei rural-tradiționale promovate de Agârbiceanu. Personajul episodic este reprezentativ pentru mentalitatea populară, răutatea pe care un om o arată față de semeni fiind interpretată drept o ruptură de divinitate, după cum demonstrează monologul interior marcat prin ghilimele: *„Ăsta nu se mai împacă cu Dumnezeu niciodată."*
8. Titlul *Un răzvrătit* evidențiază caracteristica fundamentală a personajului principal, Dumitru, care, pe patul de moarte, inițiază o sfadă cu divinitatea și cu societatea. Format dintr-un substantiv însoțit provenit din adjectiv, titlul denotă tipologia în care se încadrează protagonistul. Înrăit de o viață dură (*răutatea rece, sceptică, pe care-o duce-n lume lungul șir al nedreptăților omenești*), Dumitru dezvoltă o revoltă zadarnică împotriva tuturor și a nimănui. În loc să se resemneze sau să-și asume destinul mărunt, actantul lui Agârbiceanu se revoltă în van.
9. Textul citat aparține genului epic, fapt confirmat de prezența naratorului de persoana a treia, a personajelor tipologice, a conflictului epic, a mijloacelor epic-dramatice de expunere, precum și a indicilor spațiali.

Cosmin Borza

VARIANTA 49

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

— Ah! de ce-ai venit aici? grăi Miron cu amărăciune. Ce gând te-a purtat? Care ursită te-a mânat? De ce nu mi-ai lăsat liniștea amărăciunii, pe care o iubeam atât de mult? Nu am dorit niciodată mai mult decât atâta. Într-un an o vorbă bună, o privire blândă, o strângere de mână. De când am auzit însă că în adevăr te măriți, mă cuprind gânduri nebune și umblu pribeag prin lume; nu-mi mai știu de turmă, nu-mi mai știu de ciobănie, ci stau pironit lângă acest stejar și privesc uscându-mă spre curtea voastră.

— Ah! îi zise Marta deznădăjduită. Mă cuprinde groaza când mă gândesc, dar așa vrea tata.

— Ce vrea tata? strigă Miron. Nu mai vrea nimeni nimic. Acum nu te mai scoate nimeni din brațele mele. Ori ești a mea, ori – o, Doamne, fă să n-o zic într-un ceas rău – ori te ucid cu mâna mea. Nu-mi mai sunt stăpân.

Marta se alipi mai dinadins de dânsul. El însă deodată o dete la o parte.

— Du-te! îi zise apoi. De ce-ai venit? De ce mă duci în ispită? De ce mă scoți din minți?

— Miroane! grăi dânsa înduioșată, apropiindu-se de dânsul și cuprinzându-l din nou cu brațele ei rotunde. Nu mă trimite! Lasă-mă să vin mereu la tine, să stăm împreună, să ne plângem de lume, să ne povestim dragostea. Miroane! strigă apoi din nou și îl sărută. Nu mă lăsa, căci pier!

Scanned with OKEN Scanner

Miron sta zguduit de lupta ce se petrecea în sufletul lui. Numai acum ajunsese a-și da pe deplin seama despre cele ce se petreceau cu dânsul. Încetul cu încetul, fața lui se umplu de o liniștită asprime.

— Marto! grăi el încet. Noi trebuie să ne despărțim pentru totdeauna. Ceasul acesta e zestrea vieții noastre. Nu uita că ești fiica Mihului. Ce ar zice lumea dacă te-ar vedea aici cu mine?

(Ioan Slavici, *Gura satului*)

1. Scrie două expresii/locuțiuni care conțin cuvântul ***a plânge***. **2 puncte**
2. Menționează câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor ***amărăciune*** și ***zguduit***. **2 puncte**
3. Evidențiază rolul a două semne de punctuație diferite întâlnite în structura: *— Du-te! îi zise apoi. De ce-ai venit? De ce mă duci în ispită? De ce mă scoți din minți?* **2 puncte**
4. Transcrie, din text, două structuri care se află în relație antitetică. **4 puncte**
5. Explică rolul expresiv al verbelor în fragmentul citat. **4 puncte**
6. Identifică viziunea narativă prezentă în text. **4 puncte**
7. Prezintă mărcile dialogului identificate în textul dat. **4 puncte**
8. Comentează, în 3–5 rânduri, secvența: *Nu uita că ești fiica Mihului. Ce ar zice lumea dacă te-ar vedea aici cu mine?* **4 puncte**
9. Prezintă, în 5–6 rânduri, starea sufletească a personajului. **4 puncte**

rezolvare

1. Expresii care conțin verbul *a plânge*: *a plânge cuiva de milă*; *a plânge din toți rărunchii*; *a plânge râsul*.
2. Sinonime pentru sensul din text al cuvintelor *amărăciune* și *zguduit* sunt: *mâhnire, tristețe*, respectiv *cutremurat, răvășit*.
3. În structura citată, linia de dialog marchează vorbirea directă, anume replica pe care Miron i-o dă Martei. Cel de-al doilea semn de punctuație este semnul întrebării utilizat de trei ori pentru a evidenția întrebările retorice ale bărbatului dezamăgit de fata iubită. Totodată, repetarea acestor semne de punctuație sugerează enervarea și tensiunea care îl caracterizează pe Miron.
4. Două structuri aflate în relație antitetică: „lasă-mă" – „nu mă lăsa".
5. Verbele din fragmentul citat, extrem de numeroase, au rolul de a imprima ritm alert și tensiune epică narațiunii. Conflictul erotic pe care textul lui Slavici îl exprimă este potențat prin asemenea mărci ale acțiunii aflată în desfășurare. Mai mult, numărul însemnat de replici solicită tot atâtea verbe ale declarativului (*grăi, zise, strigă*) care sugerează, de fapt, relația tumultoasă dintre cei doi îndrăgostiți.
6. În textul lui Slavici se remarcă o perspectivă obiectivă, aparținându-i unui narator de persoana a III-a, omniscient și omniprezent. În consecință, viziunea narativă este *dindărăt*.
7. Mărcile dialogului sunt: linia de dialog, verbele de declarație, exclamațiile și interogațiile retorice, substantivele în vocativ.

Scanned with OKEN Scanner

8. Secvența citată este într-o strânsă legătură cu titlul nuvelei lui Slavici – *Gura satului*. Într-o lume tradițională care se conduce după principii sociale rigide, relația dintre doi tineri nu se poate dezvolta în lipsa binecuvântării tatălui, cenzurat, la rândul său, de legile comunitare nescrise. De aceea, Miron atenuează efuziunile afective ale iubitei, amintindu-i originea sa. Aceasta pentru că Miron își cunoaște foarte bine statutul inferior de simplu cioban, considerându-se incompatibil social cu *fiica Mihului*, țăranul înstărit. Se justifică, prin urmare, întrebarea retorică pe care Miron o rostește în final: *Ce ar zice lumea dacă te-ar vedea aici cu mine?*

9. Personajul principal din nuvela lui Slavici este reprezentativ pentru concepția despre lume a autorului. Miron pare o combinație de personaj romantic și realist. Pe de o parte, el este afectat profund de stările contradictorii pe care i le trezește dragostea pentru Marta, făcându-i acesteia o confesiune tipic romantică: *mă cuprind gânduri nebune și umblu pribeag prin lume; nu-mi mai știu de turmă, nu-mi mai știu de ciobănie, ci stau pironit lângă acest stejar și privesc uscându-mă spre curtea voastră.* Dezechilibrat și pasional, protagonistul se exprimă constant prin exclamații și interogații retorice, este caracterizat direct de narator drept *zguduit de lupta ce se petrecea în sufletul lui* și recunoaște, ca un actant demonic: *nu-mi mai sunt stăpân.* Pe de altă parte, el este un cerebral perfect asimilat comunității din care provine, dar și temător ca legile satului să nu fie încălcate. Miron reprezintă, deci, și tipologia conformistului sărac, pentru care sentimentele nesăbuite constituie o simplă rătăcire.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 50

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Ce anume prilejise, în strâmta încăpere, gălăgioasa adunare a tot ce Bucureștii avea mai moțat, nu țin minte, știu numai că repede sătul de a privi acea lume anostă și deșartă mă botărâsem tocmai să-mi aplec nasul în taler când avu loc o intrare ce merita într-adevăr să nu fie trecută cu vederea. [...]

Era una din acele împerecheri strânse, datorite de obicei vițiului, așa strânse că de la un timp nu se mai pot închipui singuri cei ce le alcătuiesc. Unul în vârstă, cănit și ferchezuit la deznădejde, purta pe un trup înțepenit, dar zvelt încă, un cap cum veacul nostru nu-și mai dă cazna să plăsmuiască și părea chiar întors din vremuri de altădată acel chip aprig ale cărui trăsături semețe purtau pecetea răzvrătirii și a urii. Celălalt, mai tânăr mult, coclit** însă și buhav, care legăna pe picioare subțiri arcuite în afară o burtică ascuțită, oglindea pe fața-i rânjitoare și botoasă josnicia cea mai murdară. Cel dintâi, foarte rece, își rotise încet privirea posomorâtă pe deasupra capetelor, celui de al doilea îi jucau fără astâmpăr ochișorii vioi și refecați*** sclipind de vicleană răutate. În tot, impresia ce o da acesta din urmă era numai în paguba lui, iar alăturea de domnul cel trufaș făcea să-i reiasă și mai respingătoare mutra obraznică de marțafoi****.*

(Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*)

* *cănit* – vopsit în negru

Scanned with OKEN Scanner

** *coclit* – oxidat
*** *refecat* – care este cusut ca garnitură de o altă culoare
**** *marțafoi* – om de nimic, vagabond, golan, secătură

1. Menționează câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor ***josnicie*** și ***trufaș***. **2 puncte**
2. Transcrie, din text, două cuvinte din câmpul semantic al ***defectelor umane***. **2 puncte**
3. Transcrie, din text, două sintagme în care se face referire la locul acțiunii. **2 puncte**
4. Descrie perspectiva narativă prezentă în textul dat. **4 puncte**
5. Explică rolul expresiv al verbelor la timpul imperfect din al doilea paragraf. **4 puncte**
6. Ilustrează modul de expunere predominant din textul dat. **4 puncte**
7. Comentează în 3–5 rânduri o figură de stil din primul alineat. **4 puncte**
8. Prezintă, în 6–8 rânduri, personajele care alcătuiesc cuplul prezentat în fragmentul dat. **4 puncte**
9. Argumentează apartenența fragmentului citat la unul dintre genurile literare studiate. **4 puncte**

rezolvare

1. Sinonime pentru sensul din text al cuvintelor *josnicie* și *trufaș* sunt: *ticăloșie*, respectiv *arogant*.
2. Câmpul semantic al defectelor umane conține următoarele cuvinte prezente în text: *vițiu*, *ură*, *josnicie*, *răutate*.
3. Locul acțiunii este marcat prin următoarele cuvinte/sintagme: *București*, *strâmtă încăpere*.
4. În textul citat, perspectiva narativă este subiectivă, viziunea *împreună cu* aparținând unui personaj-narator, după cum sugerează mărcile subiectivității: formele verbale de persoana întâi (*nu țin minte*, *știu*) ori pronumele de persoana întâi (*-mi*).
5. Verbele la modul indicativ, timpul imperfect, evidențiază o acțiune începută în trecut cu repercusiuni asupra prezentului, sugerând continuitatea temporală, ba chiar rezistența atemporală a unui sentiment sau a unei stări. În narațiunea lui Mateiu Caragiale, imperfectul (*era*, *avea*, *purta*, *legăna*, *jucau* etc.) exprimă impresia puternică pe care vederea acelui loc i-o produce personajului-narator, astfel încât figurile decadente îi rămân puternic imprimate în memorie.
6. Modul de expunere predominant din fragmentul citat este *descrierea*, mai precis descrierea de tip tablou din deschiderea textului, precum și aceea de tip portret, evidențiată în cea mai extinsă secțiune a fragmentului. În conturarea acestora, naratorul folosește numeroase adjective și substantive, dar și tehnica amănuntului semnificativ, menite să ofere o imagine caricaturală a celor care frecventau locul dedicat vițiului: unul dintre personaje poartă pe chip *trăsături semețe* care denotă *pecetea răzvrătirii și a urii*, celălalt *oglindea pe fața-i rânjitoare și botoasă josnicia cea mai murdară*.
7. Epitetul dublu *lume anostă și deșartă* evidențiază viziunea naratorului asupra unui mediu decăzut moral și estetic, dar de care se simte atras. Aici, deși totul pare previzibil,

Scanned with OKEN Scanner

deșertăciunea existenței poate genera cele mai surprinzătoare evenimente, cum se și dovedește în a doua parte a fragmentului citat.

8. Cele două personaje sunt construite, aparent, în antiteză. Unul este în vârstă, parcă desprins dintr-o lume demult apusă, care păstrează încă o alură respectabilă, cum denotă epitetele *chip aprig, trăsături semețe, privirea posomorâtă.* Celălalt, tânărul, este lipsit de mister. Viclenia i se citește în privire, josnicia e evidențiată de toate mișcările corpului, iar răutatea îi este reliefată chiar de povestitor prin tușele caricaturale: *respingătoare mutra obraznică de marțafoi.* Totuși, apropierea celor doi nu e întâmplătoare, de vreme ce naratorul îl caracterizează direct și pe bătrân, deconspirându-i înclinația pentru răzvrătire și ură.

9. Fragmentul se încadrează în genul epic, remarcându-se majoritatea caracteristicilor acestuia: mai întâi, trebuie menționat naratorul-personaj care relatează la persoana I o întâlnire neobișnuită. Totodată, completând narațiunea, mijlocul de expunere predominant este descrierea de tip portret care implică o altă particularitate a epicului, anume prezența celorlalte personaje. Nu în ultimul rând, acțiunea este amănunțit plasată în timp și spațiu.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 51

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

GHEORGHE: E greu să scape, firește... dar se-ntâmplă... Așa fac mai toți câți scapă: dintru-întâi s-arată pocăiți, se prefac proști, se dau tot cu binișorul, și odată, când le vine bine, p-aici ți-e drumul...

DRAGOMIR: Adică și ăsta era șiret... se prefăcea... (*zâmbind*) Am înțeles!

GHEORGHE: Știu eu?

DRAGOMIR: Fugi, mă, d-acolo!

GHEORGHE: De ce să nu crezi că s-a prefăcut?

ANCA: Asta e! Nouă ani de zile!... Cine se preface atâta vreme așa, și să nu fi fost nebun, tot acolo ajunge... până la urmă tot nebunește.

DRAGOMIR: Dac-a fost ticălos, prostul! L-a găsit cu cămașa plină de sânge, a văzut la el luleaua, tutunul și amnarul mortului... Dacă s-a bucurat să fure niște nimicuri de la un mort pe care l-a găsit în pădure, eu stric?... Era tâmpit... când i-a citit osânda, râdea...

(I.L. Caragiale, *Năpasta*)

1. Scrie câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor ***osânda*** și ***nimicuri***. **2 puncte**
2. Transcrie două expresii/locuțiuni din text. **2 puncte**
3. Numește două motive literare din fragmentul dat. **2 puncte**
4. Scrie două trăsături de caracter ale condamnatului care îi sunt atribuite de personajele din text. **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

5. Explică rolul cuvântului, din text, scris cursiv între paranteze. **4 puncte**
6. Ilustrează două trăsături ale oralității în text. **4 puncte**
7. Numește modul de expunere predominant în fragmentul dat. **4 puncte**
8. Comentează în 6–10 rânduri replica personajului feminin. **4 puncte**
9. Ilustrează în 2–4 rânduri două caracteristici ale textului dramatic existente în fragmentul dat. **4 puncte**

rezolvare

1. *condamnarea*, respectiv, *fleacuri.*
2. *se dau cu binișorul, le vine bine, p-aici ți-e drumul.*
3. nebunia, condamnarea pe nedrept, evadarea, crima etc.
4. viclenia, ticăloșia, lăcomia, imprudența, naivitatea.
5. Cuvântul *zâmbind* reprezintă singura indicație scenică din fragmentul dat, fiind un element nonverbal ce subliniază în jocul actoricesc semnificația cuvintelor; în cazul de față, acest element de mimică însoțește revelația lui Dragomir despre comportamentul condamnatului.
6. Trăsăturile oralității în text sunt propozițiile exclamative, precum *Asta e!, Am înțeles!*, substantivul în vocativ *prostul*, interjecția *mă*, expresiile verbale, *p-aici ți-e drumul, se dau tot cu binișorul*, elidarea unor sunete, favorizând rostirea rapidă, neglijentă a cuvintelor *p-aici, d-acolo* etc.
7. Modul de expunere predominant în text este *dialogul.*
8. Replica personajului feminin arată capacitatea de sinteză, de abstractizare a femeii deoarece, plecând de la cazul concret al condamnatului la nouă ani de închisoare, Anca trage o concluzie de un profund realism psihologic: omul care, în deplinătatea facultăților mentale, mimează, pentru o perioadă lungă de timp, nebunia, ajunge să confunde cele două planuri. Prezența celor două exclamații *Asta e! Nouă ani de zile!...* sugerează că înțelegerea faptului s-a produs sub forma unei revelații, dovada capacității intuitive specific feminine.
9. Fragmentul dat aparține genului dramatic datorită intervenției personajelor sub formă de replici, de exemplu, *DRAGOMIR: Fugi, mă, d-acolo!*, a notației parantetice cu rol de indicație scenică (*zâmbind*), în scopul ghidării jocului actoricesc.

Cristina Erdei

VARIANTA 52

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

BĂTRÂNA: Puteai s-ajungi orator-șef dacă aveai mai multă voință în viață... sunt mândră, sunt tare bucuroasă că te-ai hotărât în sfârșit să vorbești tuturor țărilor, Europei, tuturor continentelor!
BĂTRÂNUL: Ah, dar îmi vine așa de greu să mă exprim, n-am ușurință.

Scanned with OKEN Scanner

BĂTRÂNA: Ușurința vine după ce faci primul pas, e la fel ca viața și moartea... trebuie numai să fii hotărât. Vorbind, ne vin ideile, cuvintele, pe urmă ne găsim pe noi, în propriile noastre cuvinte, și orașul, grădina, poate că regăsim totul și nu mai suntem orfani.
BĂTRÂNUL: N-am să vorbesc eu, am angajat un orator de meserie, o să vorbească el în numele meu, ai să vezi.
BĂTRÂNA: Atunci, rămâne într-adevăr pe diseară? Măcar i-ai convocat pe toți, toate personajele, toți proprietarii și toți savanții?
BĂTRÂNUL: Da, pe toți proprietarii și pe toți savanții. (*Tăcere.*)
BĂTRÂNA: Paznicii? Episcopii? Chimiștii? Cazangiii? Violoniștii? Delegații? Președinții?
(Eugen Ionesco, *Scaunele*)

1. Scrie câte un sinonim pentru cuvintele ***orator*** și ***a convoca***. **2 puncte**
2. Explică ortografia cuvântului ***savanții***. **2 puncte**
3. Transcrie doi termeni care să ilustreze câmpul lexical al ***profesiilor***. **2 puncte**
4. Arată rolul indicației scenice în acest text. **4 puncte**
5. Numește două motive literare prezente în fragmentul de mai sus. **4 puncte**
6. Explică valoarea stilistică a timpului prezent din a doua replică a bătrânei. **4 puncte**
7. Explică semnificația numelui personajelor. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, cuvintele Bătrânei: *Vorbind, ne vin ideile, cuvintele, pe urmă ne găsim pe noi, în propriile noastre cuvinte, și orașul, grădina, poate că regăsim totul și nu mai suntem orfani.* **4 puncte**
9. Ilustrează, în 4–6 rânduri, o caracteristică a tipului de text din care face parte fragmentul citat. **4 puncte**

rezolvare

1. *vorbitor* și *a chema*.
2. În cuvântul *savanții*, primul *i* reprezintă desinența de plural, al doilea, articolul hotărât.
3. *paznicii, episcopii, chimiștii, cazangiii, violoniștii.*
4. Singura indicație scenică din acest text (*Tăcere.*) sugerează o pauză în dialogul personajelor, necesară reflectării. Astfel, următoarea replică îi aparține Bătrânei și constă într-o enumerare a unor categorii socio-profesionale ce o continuă pe cea din intervenția ei anterioară, detaliind-o. Tăcerea subliniază, așadar, teama ca cineva să nu fie uitat. În alt plan, ea sugerează bătrânețea personajelor, slăbirea memoriei acestora și faptul că pot pierde firul discuției.
5. viața, moartea, cuvintele, oratorul etc.
6. Prezentul etern este folosit aici cu scopul de a arăta un adevăr general-valabil cu privire la experiența de viață, la modul de reacție a omului în diferite situații etc.
7. Numele personajelor este generic, simbolul lor vizează condiția umană la vârsta senectuții, a bilanțurilor finale și este legat de mesajul și de sensul vieții fiecărui individ; acesta urmează să fie transmis societății, urmașilor, în cadrul unui adevărat ceremonial.

Scanned with OKEN Scanner

8. Minidiscursul Bătrânei reactualizează importanța Logosului pentru om prin aceea că vorbirea devine o condiție a dezvoltării spirituale și intelectuale, căci astfel *ne vin ideile, cuvintele*, deci înțelegem și ne exprimăm, apoi își găsește împlinire dimensiunea psihică, sufletească prin autoreflecție și regăsirea de sine, deoarece *ne găsim pe noi, în propriile noastre cuvinte*. În cele din urmă, tot ce iubim și ne reprezintă poate fi apropriat prin cuvânt, care compune din nou lumea pierdută în fel și chip, nu mai suntem orfani, adică singuri, și ne consolează.
9. Textul dat prezintă caracteristicile genului dramatic: structurarea intervenției dialogale sub formă de replici, aici în număr de șapte, fiecare fiind precedată de numele personajului, prezența indicației scenice cu rol în transpunerea dramatică a operei literare etc.

Cristina Erdei

VARIANTA 53

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Adesea în nopți lungi de iarnă, după ce ea de mult devenise tezaurul căsniciei lui, când de bună voia lor trăiau exilați la vun sat spre a se iubi departe de zgomotul lumii, Maria intra deodată în salonul încălzit și luminat numai de razele roșii ale jăraticului din cămin, intra îmbrăcată ca băiet, ca în noaptea aceea când se văzură pentru întâia oară în apropiere. Membrele ei zvelte în bluza de catifea neagră, aceeași pălărie cu margini largi pe părul ei blond și picioruşele cele mai mici din lume în botine bărbătești. Și ea s-apropia de el. Mânuțele-i albe și transparente ca ceara contrastau cu mâniicele moi și negre și astfel se primblau de brat prin semiîntunericul călduros al sălii; din când în când își plecau gură pe gură, din când în când stăteau înaintea unei oglinzi, cu capetele răzimate unul de altul, și râdeau. Era un contrast plăcut: fața lui trasă și fină din care nu se putuse încă șterge amărăciunea unei tinereți apăsate, ci rămăsese încă într-o trăsătură de nespusă naivitate în jurul gurii, lângă fizionomia ovală, rotunjită și albă a ei... chipul unui tânăr demon lângă chipul unui înger ce n-a cunoscut niciodată îndoiala.

(Mihai Eminescu, *Sărmanul Dionis*)

1. Transcrie două cuvinte, din textul dat, a căror formă nu mai este acceptată de *DOOM*[2]. **2 puncte**
2. Scrie două expresii/locuțiuni care conțin cuvântul ***a șterge.*** **2 puncte**
3. Transcrie, din text, două cuvinte din câmpul semantic al ***articolelor de vestimentație.*** **2 puncte**
4. Menționează sinonime pentru sensul din text al cuvintelor ***transparente*** și ***amărăciune.*** **4 puncte**
5. Precizează două motive specifice creației eminesciene prezente în fragmentul citat. **4 puncte**
6. Transcrie, din text, două perechi de antonime. **4 puncte**
7. Scrie, din textul dat, două structuri care conțin imagini artistice diferite. **4 puncte**

Scanned with OKEN Scanner

8. Explică, în 4–6 rânduri, semnificația figurii de stil folosite pentru a prezenta personajele. **4 puncte**
9. Argumentează apartenența textului la unul dintre genurile literare studiate. **4 puncte**

rezolvare

1. Cuvinte a căror formă nu mai este acceptată de *DOOM* [2]: *vun, băiet, mânicele, răzimate.*
2. Expresii/locuțiuni care conțin cuvântul *a șterge*: *a o șterge englezește, a șterge urmele.*
3. Cuvinte din câmpul semantic al *vestimentației*: *bluză, pălărie, botine.*
4. Sinonime pentru sensul din text al cuvintelor *transparente* și *amărăciune* sunt: *fine*, respectiv *mâhnire.*
5. Motive literare specific eminesciene sunt: *noaptea, oglinda, demonul, îngerul.*
6. Perechile de antonime prezente în text: *albe – negre; față trasă – fizionomia ovală; demon – înger.*
7. Două imagini artistice diferite: imaginea vizuală – *salonul încălzit și luminat numai de razele roșii ale jăraticului din cămin*; imaginea auditivă – *cu capetele rezemate unul de altul, și râdeau.*
8. Personajele din nuvela *Sărmanul Dionis* sunt construite pe baza unei figuri tipic romantice: antiteza. Refăcând imaginea ideală a androginului, cei doi îndrăgostiți se completează tocmai prin caracteristicile lor complet opuse. Fata amintește de universurile compensatorii din poezia eminesciană, întruchipând așa-numita *iubită-înger*, capabilă, prin simpla ei prezență, să echilibreze și să armonizeze existența bărbatului. Ea este prezentată – prin epitetele și comparația din structura *mânuțele-i albe și transparente ca ceara* ori prin metafora îngerului *ce n-a cunoscut niciodată îndoiala* – ca un simbol al purității, perfecțiunii. În schimb, tânărul constituie o apariție fantasmatică, convulsionată și răvășită ca un demon care a experimentat *amărăciunea unei tinereți apăsate.*
9. Textul aparține genului epic, după cum demonstrează prezența naratorului omniscient, omniprezent și obiectiv, de persoana a treia, precum și indicii de timp și spațiu (noaptea, într-un salon luminat doar de *razele roșii ale jăraticului din cămin*). Totodată, cele două personaje antitetice, cărora li se conferă portrete amănunțite, constituie un alt argument pentru susținerea respectivei încadrări.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 54

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

– Ascultă-mă, Aghiuță puiule... Dumneata [...] o să te-mpelițezi din cap până-n călcâie în chip de om muritor și să te duci pe pământ, în ce loc ți s-o părea mai potrivit. Acolo,

Scanned with OKEN Scanner

urmă să te faci că mori; să-ți lași acolo trupul și să te-ntorci să-mi dai socoteală una câte una de toate pân câte ai fost trecut ca om însurat...

Bietul Aghiuță! știa el de ce sta pitit pântre plevușcă, măcar că era un drac și jumătate: bănuise ce-l aștepta, că iar o să-i dea cine știe ce grea sarcină. Când a mai auzit că o să aibă a face și cu femeie, a vârât coada-ntre picioare; încă n-o putea uita pe baba la care intrase să slugărească trei ani... Îi dedese baba de lucru – să-i îndrepteze un fir de păr creț: l-a tot muiat cu limba Aghiuță și l-a tras pân degete, zi și noapte fără răpaos; de ce-l muia și-l trăgea, de-aia firul se-ncârlionța și mai tare; și așa și iar așa, până i-a ieșit dracului părul pân căciulă; s-a lipsit și de simbrie și de tot, ș-a fugit de la stăpână.

(I.L. Caragiale, *Kir Ianulea*)

1. Scrie câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor ***a se împelița*** și ***simbrie.*** **2 puncte**
2. Rescrie în forma acceptată azi cuvintele ***dedese*** și ***răpaos.*** **2 puncte**
3. Explică sensul expresiei: *i-a ieșit părul prin căciulă.* **2 puncte**
4. Numește momentul subiectului reprezentat în fragment. **4 puncte**
5. Indică două structuri caracteristice adresării directe. **4 puncte**
6. Identifică perspectiva narativă din fragmentul citat. **4 puncte**
7. Prezintă, în 2–4 rânduri, viziunea asupra femeii din textul dat. **4 puncte**
8. Explică, în 6–10 rânduri, modul de realizare a comicului de situație din text. **4 puncte**
9. Menționează două trăsături ale fantasticului prezente în text. **4 puncte**

rezolvare

1. a se încarna, a se transforma; plată, remunerație.
2. dăduse, repaos.
3. *a-i ieși părul prin căciulă* = a-și pierde răbdarea, a i se urî așteptând.
4. Momentul subiectului reprezentat în fragmentul de mai sus este intriga.
5. Structurile caracteristice adresării directe sunt verbele la modul imperativ *astâmpără, ascultă*, verbele la persoana a II-a a modului conjunctiv cu valoare de imperativ: *să lași, să te întorci*, pronumele personal de politețe *dumneata*, pronumele personal de persoana a II-a *te* etc.
6. Perspectiva narativă din text este „din spate", retrospectivă.
7. Experiența încarnării anterioare a lui Aghiuță, în slujba unei babe preocupate de îndreptarea unui fir de păr creț, îl marchează definitiv, astfel încât *să aibă a face cu femeia* reprezintă un coșmar. Baba îi dă cu bună-știință o sarcină imposibilă și umilitoare. Cu alte cuvinte, femeia, considerată sexul slab, a reușit să-l sperie pe însuși Dracul, dovedindu-se mai isteață și mai diabolică decât acesta.
8. Comicul de situație apare în istorioara dracului ajuns slugă. Demnă de râs este în primul rând aparenta (?) cochetărie a babei, în dezacord cu vârsta senectuții. Apoi, sarcina pe care i-o dă lui Aghiuță este una imposibilă și umilitoare, iar felul cum încearcă să se achite de ea stârnește râsul: *l-a tot muiat cu limba Aghiuță și l-a tras pân degete, zi și noapte fără răpaos.* Disperat de munca sisifică, diavolul fuge fără simbrie, învins/păcălit de o babă.

Scanned with OKEN Scanner

9. Fantasticul din text este rezultatul prezenței unor elemente ca: existența diavolilor, încarnarea lor, conviețuirea lor printre oameni.

Cristina Erdei

VARIANTA 55

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

SCENA III

LEONIDA (*sculându-se din somn spăimântat*): Ai! Ce e?
EFIMIȚA: Leonido! Scoal că-i foc, Leonido!
LEONIDA (*speriat*): Unde-i foc?
EFIMIȚA: Scoal că-i revuluție, bătaie mare afară!
LEONIDA: Aș! Vorbă să fie! Ce te pomenești vorbind, domnule?
EFIMIȚA: Bătălie la toartă, soro: pistoale, pușți, tunuri, Leonido; țipete, chiote, lucru mare, de am sărit din somn!
LEONIDA (*luând-o cu binișorul*): Mițule, nu-i nimica; știi cum ești dumneata nevricoasă, unde am vorbit toată seara de politică, te-i fi culcat și cu fața-n sus și ai visat cine știe ce.
EFIMIȚA (*impacientată*): Leonidă, deșteaptă sunt eu acuma?
LEONIDA: Apoi de, Mițule, asta dumneata știi.
EFIMIȚA (*atinsă*): Bravos, bobocule! Nu m-așteptam ca tocmai dumneata să te pronunți cu așa iluzii în contra mea; te credeam mai altfel... îmi pare rău!... Cocoane Leonido, sunt deșteaptă; am auzit cum te-auz și m-auzi... revuluție, bătălie mare!

(I.L. Caragiale, *Conu Leonida față cu reacțiunea*)

1. Menționează câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor ***deșteaptă*** și ***credeam***. **2 puncte**
2. Precizează rolul cratimei în structura: *cum te-auz*. **2 puncte**
3. Scrie două expresii/locuțiuni care să conțină verbul ***a sări***. **2 puncte**
4. Identifică tema discuției dintre cele două personaje. **4 puncte**
5. Transcrie două mărci ale adresării directe. **4 puncte**
6. Selectează două cuvinte/sintagme care sugerează comicul de limbaj. **4 puncte**
7. Explică relația dintre cele două personaje. **4 puncte**
8. Comentează, în 6–10 rânduri, rolurile didascaliilor. **4 puncte**
9. Ilustrează, în 4–6 rânduri, o caracteristică a speciei *comedie* care se regăsește în text. **4 puncte**

rezolvare

1. *deșteaptă* – trează; *credeam* – consideram.
2. Cratima din structura *cum te-auz* marchează pronunțarea într-o singură silabă a pronumelui personal *te* și a verbului *auz*, cu scopul unei rostiri rapide și pentru a evita hiatul.

Scanned with OKEN Scanner

3. a sări calul; a sări de la una la alta.
4. Tema discuției dintre cele două personaje o reprezintă posibilitatea ca afară să fi început o revoluție.
5. Două mărci ale adresării directe: *Ce e?; Leonido!*
6. *Soro* – stârnește râsul pentru că cei doi sunt soț și soție; *revuluție* – are efect comic, deoarece arată incultura personajului: probabil Efimița asociază revoluția cu o mare gălăgie, cu un vuiet, de aici rezultând felul cum pronunță ea cuvântul.
7. Leonida și Efimița sunt căsătoriți. Adresându-se unul altuia cu apelative precum *soro* sau *bobocule*, cei doi stârnesc hazul prin ambiguizarea statutului pe care fiecare îl are în relația de cuplu. Limbajul lor denotă o oarecare frivolitate, accentuată de tonul lamentărilor Efimiței, care, în paroxismul ei crescând, îi prilejuiește lui Leonida o remarcă sarcastică, întrebându-l dacă e *deșteaptă*. Deși răspunsul o deranjează, supărarea ei se manifestă numai retoric, ambii fiind indivizi plați și lipsiți de profunzime, specifici comediei.
8. Didascaliile au rolul de a prezenta decorul și de a orienta interpretarea actorilor. În acest fragment, ele ilustrează acțiunile personajelor (*sculându-se din somn*), relațiile dintre acestea (*luând-o cu binișorul*) sau interioritatea lor (*impacientată, atinsă*).
9. Comedia este una dintre speciile dramatice pure, al cărei scop este catharsisul ori purificarea prin râs. Impunându-i receptorului să ia distanță față de lumea reprezentată, comedia are și un scop etic. În acest fragment, se observă trăsături ale comediei precum comicul de limbaj, prin apelativele cu care cei doi soți se adresează unul altuia, dar și prin lipsa de cultură a acestora (*revuluție*). De asemenea, platitudinea relațiilor mic-burgheze este un element specific comediei, care mizează pe categoriile sociale periferice pentru a ilustra viciile și imoralitatea.

Cristina Gogâță

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 1

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *importanța adevărului pentru existența umană.*

Notă (valabilă pentru toate variantele subiectului al II-lea)!
În elaborarea textului de tip argumentativ, trebuie:
– să respecți construcția discursului de tip argumentativ: structurarea ideilor în scris, utilizarea mijloacelor lingvistice adecvate exprimării unei aprecieri; **6 puncte**
– să ai conținutul și structura adecvate argumentării: formularea ipotezei/a propriei opinii față de ideea exprimată în afirmația dată; enunțarea și dezvoltarea corespunzătoare a două argumente adecvate ipotezei, formularea unei concluzii pertinente; **18 puncte**
– să respecți normele limbii literare (registrul stilistic adecvat, normele de exprimare, de ortografie și de punctuație). **6 puncte**

rezolvare

Din punct de vedere social-juridic, adevărul se opune minciunii, însă ascunderea sa este adeseori acceptată de toți membrii comunității. Din punct de vedere moral-religios, camuflarea adevărului se identifică mereu cu o formă de captivitate printre propriile slăbiciuni, chiar cu unul dintre păcatele capitale.

În primul rând, aceste idei sunt confirmate printr-un paradox lansat de însuși Dostoievski în *Crimă și pedeapsă*. Chiar dacă recunoașterea adevărului poate conduce la o încarcerare fizică, împăcarea cu sine generată de acceptarea ispășirii conduce la o veritabilă revelație spirituală. Protagonistul romanului amintit, Raskolnikov, se simte captiv câtă vreme ascunde crima comisă, indiferent câte justificări convingătoare ar găsi în favoarea sa. Abia odată cu memorabila confesiune, eroul marelui prozator rus își descoperă adevărata identitate și se eliberează.

În al doilea rând, merită invocat nimeni altul decât Isus Hristos, care, într-un celebru episod biblic, se adresase ucenicilor, buimăciți de pildele Învățătorului, folosind aceste cuvinte („...adevărul vă va face liberi."). Efectul lor va fi resimțit chiar de către apostolul Pavel, care ajunge astfel să realizeze că existența sa anterioară a fost umbrită de o gândire limitată. Dintr-un prigonitor al creștinilor, cărturarul se transformă, pe drumul Damascului, în principalul propovăduitor al creștinismului. Pentru el, libertatea este dobândită abia în momentul revelației, când înțelege că, din perspectivă creștină, nu există ființe sau popoare privilegiate, ci cunoașterea deplină poate fi dobândită doar printr-un efort individual și comunitar de recunoaștere și acceptare a limitelor umane în fața unui Dumnezeu atotputernic, suveran.

În concluzie, cele două exemple confirmă faptul că, atât la nivel psihologic, cât și etic, singurul lucru care garantează libertatea omului este recunoașterea și acceptarea

Scanned with OKEN Scanner

adevărului despre noi înșine, despre ceilalți și despre instanța supremă care guvernează universul.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 2

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *rolul admirației*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: *„Lumea întreagă îți aparține, dacă știi să admiri"*. (Adina Olănescu, ***Cugetări***)

rezolvare

Citatul Alinei Olănescu din *Cugetări* stabilește o punte neobișnuită între două aspecte aparent incompatibile, instinctul, posesia, prin verbul *aparține* și contemplația/gândirea, sugerate de *să admiri*, fapt ce va fi argumentat mai jos.

În primul rând, dacă există o anumită *știință* a admirației, aceasta înalță omul *în lumea ficțiunii* ideale, după cum opina Titu Maiorescu, vorbind despre contemplația operei de artă (*O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*), adică îl ajută să se desprindă de universul mărunt al vieții de fiecare zi și să trăiască bucuria frumosului manifestat ca sentiment al posesiei asupra lumii întregi. În mod paradoxal, renunțând la puținul pe care îl avem, putem avea infinit mai mult.

În al doilea rând, admirația presupune deschidere, atracția spre lucrurile încă necunoscute, curiozitate, dar mai ales valori, adică o parte importantă din calitățile necesare explorării lumii, ceea ce, prin urmare, creează premisele, punctul de pornire al asimilării noului. Admirația nu este unidirecționată, ci cuprinde în obiectivul ei o paletă largă de manifestări, conform însușirilor spiritului analizator.

În concluzie, aserțiunea Adinei Olănescu este validată de o serie de ipostaze intelectuale greu de epuizat într-un discurs ca cel de față.

Cristina Erdei

VARIANTA 3

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *avere*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: *„Acei care cred numai în bani nu sunt prea cinstiți"*. (Cilibi Moise, ***Apropouri***)

rezolvare

În citatul dat, Cilibi Moise își exprimă cu finețe ironică neîncrederea în oamenii al căror sistem axiologic sau valoric se centrează pe principiul pecuniar (bani). Adjectivul *prea cinstiți* nu trebuie luat *ad litteram*, mai degrabă sensul aserțiunii este că cine crede doar în bani nu este cinstit deloc, nu doar puțin cinstit, după cum urmează să arătăm mai jos, în deplin acord cu autorul *Apropourilor*.

Ca prim argument, aducem supoziția conform căreia credința oarbă în puterea banului este rezultatul unei viciate experiențe de viață. Cine, deci, a folosit banul ca

Scanned with OKEN Scanner

soluție unică în rezolvarea tuturor problemelor sale înseamnă că a mituit, a corupt, a influențat, a cumpărat un drept ce nu i s-a cuvenit sau chiar o conștiință. Mai mult, intuim că banul a adus dezlegarea unor probleme aparent fără soluție și că valoarea lui numerică, mai mare sau mai mică, după caz, a fost decisivă. Utilizarea banului în sensul arătat face ca posesorul lui să merite calificativul de *necinstit*.

Un al doilea argument are la bază presupunerea că cineva care prețuiește numai banul este dispus să facă orice pentru a-l dobândi. În sine, acesta este neutru, doar un mijloc de a obține cele necesare. Omul, conștient de valoarea lui de schimb aproape universală, caută să-l obțină. Mijloacele de a face avere nu sunt tocmai accesibile, astfel încât prețul omenesc plătit poate echivala uneori cu viața. Prin urmare, un om dispus la orice pentru a reuși în sensul arătat este deschis și la compromisuri, deci nu poate fi cinstit. Aceste aspecte au reversul că despre cei care au avere se crede că au folosit metode neortodoxe în vederea prosperității.

În concluzie, observația lui Cilibi Moise în privința relației dintre bani și moralitate este sustenabilă, subliniind, de fapt, că „averea", tot ce posedă un om mai prețios, mai valoros trebuie să cuprindă și alte valori decât banul.

Cristina Erdei

VARIANTA 4

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *importanța prețuirii bătrâneții*.

rezolvare

După cum atestă memorabil creații filosofice sau literare dintre cele mai valoroase, mai mereu, omul se ipostaziază drept o victimă în raport cu ideea de timp. Conștient de valabilitatea dictonului latin *Fugit irreparabile tempus*, el încearcă – parcă dintotdeauna – să profite cât mai substanțial de fiecare moment al existenței sale, partea finală a vieții, anume bătrânețea, fiind identificată cu un fel de moarte manifestată înainte de vreme. O astfel de gândire oarecum limitată se cere revizuită, fiindcă denotă incapacitatea ființei umane de a vedea dincolo de prezentul imediat.

Pe de o parte, trebuie precizat că respectiva viziune asupra vieții evidențiază una dintre slăbiciunile majore ale umanității. În loc să perceapă frumusețea fiecărei vârste și să se bucure de farmecul aparte al unei etape din devenirea sa, omul își organizează obsesiv existența în funcție de spaima de îmbătrânire. Evaluată preponderent negativ de tineri, bătrânețea ajunge un tărâm al urâțeniei (fizice), al istovirii (interioare), al nefericirii și durerii, așa încât anii adolescenței sunt trăiți febril ca și când viața s-ar sfârși curând. De aici, excesele de tot felul care îi caracterizează, precum și lupta (tot mai amplă în ultima vreme) pentru prelungirea – nesfârșită de s-ar putea – a tinereții: de la operațiile estetice, la tratamentele corporale extreme, până la crearea unor identități virtuale prin intermediul site-urilor de socializare.

Pe de altă parte, celebrul *Carpe diem!* poate avea o conotație pozitivă. Amintindu-și mereu că timpul este ireversibil, că bătrânețea se integrează în firescul existenței, un

Scanned with OKEN Scanner

tânăr are șansa să trăiască intens clipa, fără a apela la experiențe împotriva firii. Tot astfel, prețuind tinerețea, prețuind, în fond, viața, nici bătrânețea nu mai are cum să fie asumată ca un timp al așteptării pasive a morții, ci începe să-și dezvăluie dimensiunea optimistă. Bătrânețea fizică devine astfel o tinerețe spirituală a unei minți mature și a unei admirabile capacități de înțelegere ori cunoaștere. Exemple potrivite în acest sens pot fi considerați mulți dintre bătrânii din prozele lui Ion Creangă, Ioan Slavici sau Marin Preda, reprezentativi pentru înțelepciunea populară.

În concluzie, indiferent dacă tinerețea este prețuită din cauza fricii de moarte ori, dimpotrivă, datorită conștientizării trecerii timpului, bătrânețea dă seama nu atât de o stare fizică, ci mai degrabă de o atitudine spirituală față de existență. Există oameni îmbătrâniți ori bătrânicioși încă din adolescență și oameni tineri sufletește până în clipa sfârșitului vieții.

Cosmin Borza

VARIANTA 5

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *necesitatea altruismului în relațiile cu ceilalți.*

rezolvare

Este bine-cunoscută aserțiunea lui Aristotel că omul este „din natură un animal social", anume că, în mod normal, el nu poate trăi izolat, că personalitatea sau identitatea i se formează doar în raport cu alteritatea. Tocmai de aceea, o relație pozitivă și armonioasă cu ceilalți facilitează o împăcare cu propriul sine, garantându-i individului o existență liniștită și fericită. Astfel, oamenii pot fi împărțiți în „buni" și „răi" în funcție de altruismul, respectiv egoismul de care dau dovadă în viața cotidiană.

În primul rând, ideea poate fi susținută prin schimbarea de perspectivă propovăduită de Noul Testament. Dacă, înaintea întrupării lui Dumnezeu în Isus Hristos, legea talionului („ochi pentru ochi, dinte pentru dinte") soluționa adesea tensiunile ivite în comunitate, predicile Învățătorului impun așa-numita „lege a iubirii": „Iubește-ți aproapele ca pe tine însuți." Proiectându-se mereu în situația celuilalt, încercând înțelegerea motivațiilor psihologico-sociale care stau la baza deciziilor și atitudinilor sale, acceptându-i slăbiciunile și defectele atât de firești, omul ajunge să-l privească pe celălalt, în fond, un străin, ca pe un egal și ca pe un apropiat, ba chiar ca pe un frate, un dublu cu care poate împărtăși adevăratele valori ale umanității. Tentativa de a-i ajuta, de a le face un bine dezinteresat ori de a-i iubi pe cei din jur nu mai rămâne, astfel, apanajul sfinților, al bunilor samariteni sau al fețelor monahale, ci intră în însăși substanța umanității.

În al doilea rând, este absolut necesar să precizăm că, uneori, altruismul este doar mimat sau constituie o reacție comunitară prefabricată. A oferi bani cerșetorilor, a trimite fonduri pentru campanii umanitare televizate, dar a fi un egoist în celelalte

Scanned with OKEN Scanner

momente ale vieții, nu implică înfăptuirea „binelui". De altfel, perspectiva este foarte asemănătoare cu aceea promovată de Camil Petrescu prin intermediul lui Ștefan Gheorghidiu: într-o faimoasă scenă din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, personajul-narator pledează pentru importanța acțiunilor raționale, oferind drept exemplu un grup de țărani care oferă „altruist" și „creștinește" apă și hrană unor deținuți/criminali ce trec întâmplător prin sat, însă, în seara următoare, sunt hotărâți să linșeze niște simpli hoți de cai care au îndrăznit să prăduiască exact comunitatea lor.

În consecință, altruismul manifestat cu sinceritate definește umanitatea, conferindu-i fericire, liniște și pace socială. Orice simulare a acestuia garantează, eventual, dobândirea unei onorabilități comunitare, dar nu se armonizează cu spiritul creștin.

Cosmin Borza

VARIANTA 6

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri despre *fericire*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: *„Dacă n-ar exista fericirea altora, nu ne-am sinchisi de nefericirea noastră"*. (Marin Preda, ***Creație și morală***)

rezolvare

De foarte multe ori, cele mai pozitive aspecte ale vieții umane ascund un fond negativ. Un exemplu potrivit în acest sens este constituit chiar de modul în care oamenii își reprezintă ideea de fericire, după cum observă Marin Preda în *Creație și morală*.

În primul rând, afirmația că oamenii „se sinchisesc" de nefericirea lor doar când sunt confruntați cu fericirea altora este confirmată de modul în care este organizată societatea modernă. Competiția continuă, evaluarea individului preponderent în funcție de performanțele economice, fetișizarea sistemului concurențial de tip corporatist pentru a dezvolta perpetuu eficiența – toate acestea transformă invidia într-un sentiment ce pare firescul anormalității noastre sociale. De altfel, aserțiunea lui Preda e la fel de pertinentă și dacă e citită răsturnat. Deoarece și fericirea devine valorizată doar atunci când este înconjurată de nefericirea semenilor.

În al doilea rând, inclusiv în literatură putem întâlni acest model psihologic decăzut. De pildă, singura obsesie a clanului Tulea din *Enigma Otiliei* se dovedește a fi fericirea celor cunoscuți, fie că vorbim de Otilia, de Felix ori de Leonida Pascalopol. Chiar dacă adesea nu sunt afectați direct de viața împlinită a „vecinilor", Aglae și Aurica, în special, se hrănesc din transformarea bucuriei celorlalți într-o anormalitate burlescă. Interesul strict material ar fi fost căsătoria Otiliei cu Pascalopol, însă simplul gând că orfana se realizează matrimonial le tulbură până și pornirile pragmatice.

Așadar, incapacitatea noastră de a ne bucura de fericirea aproapelui pălește în fața unui alt flagel, incomparabil mai grav, fin surprins de Preda, anume faptul că ajungem să realizăm că suntem nefericiți abia când detectăm semne ale împlinirii în proximitatea noastră.

Claudiu Turcuș

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 7

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *rolul bunătății pentru definirea propriului sine.*

rezolvare

Gândirea tradițională, atât de mult ironizată în ultima vreme, poate oferi, prin înțelepciunea ei simplă, o serie de valori esențiale pentru echilibrul lumii postmoderne. Simptomatică în acest sens rămâne și reflecția deloc sofisticată că una dintre marile mulțumiri ale omului este de a se ști bun.

În primul rând, orice viață este mai ușor de suportat dacă există un echilibru interior derivat din împăcarea cu propriul sine. Chiar în faimoasa nuvelă a lui Slavici, *Moara cu noroc*, bătrâna, reprezentativă pentru înțelepciunea populară, enunță principiile respectivei atitudini față de existență. Ea e conștientă că intrarea în lumea negustorilor se întemeiază pe anularea câtorva valori ancestrale: bunătatea sufletească, altruismul, cumpătarea etc. În fapt, aceasta este convinsă că doar „liniștea colibei" conferă stabilitate interioară și armonie cu familia și întreaga societate.

În al doilea rând, viața cotidiană oferă exemple revelatoare. De pildă, oricâte beneficii materiale ar dobândi un om corupt, oricât de bine și-ar masca în public vulnerabilitățile interioare, în intimitate confruntarea cu sinele, cu faptul că nu se știe un om bun, îl va înfrânge în cele din urmă. Sunt bine cunoscute cazurile unor oameni prosperi de afaceri care au sfârșit, din cauza acestor tulburări etic-psihologice, în depresii profunde sau chiar în suicid.

Prin urmare, a te simți bun rămâne, în lumea tradițională și, cu atât mai stringent, în societatea noastră eclectică, un deziderat fundamental.

Cosmin Borza

VARIANTA 8

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *caracter*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: *„Mă derutează oamenii care, decenii de-a rândul, s-au comportat într-un fel, au împărtășit anumite convingeri, au manifestat atitudini tăioase, iar apoi, într-o bună zi, ne-au părăsit, iar într-o altă zi, au început să se comporte pe dos, să dea glas unor convingeri opuse, unor atitudini inverse. Poate fi omul atât de încăpător?".* (Ion Ianoși, ***Opțiuni***)

rezolvare

Fără a-și asuma rolul de judecător moral, Ion Ianoși împărtășește senzația de derută prilejuită de schimbarea radicală și repetată în convingeri și atitudini a unora din semenii săi. Mirarea stârnită de lipsa de caracter este exprimată prin interogația

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 7

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *rolul bunătății pentru definirea propriului sine.*

rezolvare

Gândirea tradițională, atât de mult ironizată în ultima vreme, poate oferi, prin înțelepciunea ei simplă, o serie de valori esențiale pentru echilibrul lumii postmoderne. Simptomatică în acest sens rămâne și reflecția deloc sofisticată că una dintre marile mulțumiri ale omului este de a se ști bun.

În primul rând, orice viață este mai ușor de suportat dacă există un echilibru interior derivat din împăcarea cu propriul sine. Chiar în faimoasa nuvelă a lui Slavici, *Moara cu noroc*, bătrâna, reprezentativă pentru înțelepciunea populară, enunță principiile respectivei atitudini față de existență. Ea e conștientă că intrarea în lumea negustorilor se întemeiază pe anularea câtorva valori ancestrale: bunătatea sufletească, altruismul, cumpătarea etc. În fapt, aceasta este convinsă că doar „liniștea colibei" conferă stabilitate interioară și armonie cu familia și întreaga societate.

În al doilea rând, viața cotidiană oferă exemple revelatoare. De pildă, oricâte beneficii materiale ar dobândi un om corupt, oricât de bine și-ar masca în public vulnerabilitățile interioare, în intimitate confruntarea cu sinele, cu faptul că nu se știe un om bun, îl va înfrânge în cele din urmă. Sunt bine cunoscute cazurile unor oameni prosperi de afaceri care au sfârșit, din cauza acestor tulburări etic-psihologice, în depresii profunde sau chiar în suicid.

Prin urmare, a te simți bun rămâne, în lumea tradițională și, cu atât mai stringent, în societatea noastră eclectică, un deziderat fundamental.

Cosmin Borza

VARIANTA 8

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *caracter*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: *„Mă derutează oamenii care, decenii de-a rândul, s-au comportat într-un fel, au împărtășit anumite convingeri, au manifestat atitudini tăioase, iar apoi, într-o bună zi, ne-au părăsit, iar într-o altă zi, au început să se comporte pe dos, să dea glas unor convingeri opuse, unor atitudini inverse. Poate fi omul atât de încăpător?".* (Ion Ianoși, ***Opțiuni***)

rezolvare

Fără a-și asuma rolul de judecător moral, Ion Ianoși împărtășește senzația de derută prilejuită de schimbarea radicală și repetată în convingeri și atitudini a unora din semenii săi. Mirarea stârnită de lipsa de caracter este exprimată prin interogația

Scanned with OKEN Scanner

retorică *Poate fi omul atât de încăpător?* În continuare, vom aduce argumente în favoarea unui răspuns negativ la această întrebare.

În primul rând, admitem că o schimbare radicală în comportamentul unui individ poate să apară uneori ca urmare a evoluției, a rejudecării lucrurilor din perspectiva experienței date de vârstă. Așa s-ar explica de ce, după decenii de-a rândul, unii încep *să se comporte pe dos.* Spre exemplu, o fire zburdalnică, avântată, se poate *așeza* în timp, devenind calmă, reflexivă, cuminte, ceea ce nu înseamnă însă lipsă de caracter, ci o devenire firească a caracterului cuiva.

Totuși, caracterul se definește prin gradul și durata de aderare la principii. Acestea sunt imuabile, adică nu se schimbă, pentru că sunt extrase dintr-un plan superior, ideal, deci omul este cel care alege să renunțe la ele și să merite eticheta de *lipsit de caracter.* Există și aici nuanțe. Nu e totuna să renunți la principii pentru că nu te mai poți ridica la standardele lor ori să le trădezi pentru un interes, să faci un compromis înjositor. Observăm că puterea unui caracter poate avea numeroși determinanți și că o evaluăm corect numai în funcție de context.

În concluzie, Ion Ianoși are dreptate când sugerează că omul, de fapt, nu poate fi *atât de încăpător,* încât să justifice prin aceasta inconsecvența în convingeri și atitudini, adică lipsa de caracter.

Cristina Erdei

VARIANTA 9

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *modul în care experiența influențează dezvoltarea cunoașterii.*

rezolvare

Obsesia de a cunoaște pare a fi puternic ancorată în fondul genetic al umanității. De la păcatul adamic intermediat de așa-numitul „copac al cunoașterii", până la mai recentele explorări ale cosmosului ori ale subconștientului/inconștientului uman, fără a mai pomeni de multiplicarea mijloacelor tehnice de cercetare a imediatului cotidian, cunoașterea se plasează în centrul preocupărilor omenești.

Un prim argument în susținerea acestei afirmații este constituit chiar de cea mai faimoasă tipologizare românească a cunoașterii, aparținându-i lui Lucian Blaga: cunoașterea „paradisiacă" și cea „luciferică". Dacă prima este degrabă trecătoare, oarecum superficială și iluzorie (de vreme ce se împăunează că deconspiră misterele universului), deci oricând substituibilă de alte informații, cea din urmă, deși aparent irațională ori imposibil de transmis prin cuvinte, constituie rezultatul unui lung și complex proces de sondare a zonelor profunde ale interiorității umane. Experiența substanțială a cunoașterii de sine, fără a crede că o enigmă fundamentală a fost soluționată, presupune armonizarea cu propria identitate, dar și cu întreg universul.

De asemenea, raportul dintre experiență și cunoaștere poate fi interpretat dintr-o perspectivă mult mai pământeană. Deși este adesea judecată drept o trivializare a ideii de educație, „școala vieții" implică și un sens marcat pozitiv. Căci cunoașterea completă a unei idei, a unui domeniu, a unui fenomen, nu are cum să fie delimitată de verificarea valorii sau valabilității ei în practică. Semnificative în acest sens rămân creațiile romanești/dramatice ale lui Camil Petrescu (*Ultima noapte de dragoste, întâia*

Scanned with OKEN Scanner

noapte de război, Patul lui Procust, Jocul ielelor), fundamentate ideatic pe tensiunea dintre universul ideilor și cel al realității.

Prin urmare, indiferent de nivelul la care este abordată ori de formele pe care le asumă, cunoașterea dobândită printr-o experiență îndelungată constituie probabil cel mai de preț bun al umanității.

Cosmin Borza

VARIANTA 10

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *modul în care cinstea poate defini umanitatea.*

rezolvare

Din păcate, modelele de gândire și de comportament reprezentative pentru lumea tradițională devin, în imediata contemporaneitate, aproape niște bizarerii. De pildă, în trecut, cinstea constituia valoarea supremă a fiecărui cetățean, în timp ce, astăzi, termenul se devalorizează constant.

Respectiva viziune asupra existenței este susținută, de altfel, și de Ioan Slavici, în nuvela *Moara cu noroc*, unde principalul conflict epic nu este nici de natură erotică, nici strict materială, ci, în primul rând, etică. Personajul principal, Ghiță, acceptă o serie tot mai extinsă de compromisuri pentru a-și schimba statutul social, însă punctul de maximă intensitate a dezumanizării sale este atins abia în momentul în care conștientizează că cinstea sa nu are cum să mai fie reabilitată. Doar după ce este expus în fața concetățenilor prin acuzația că ar fi fost complicele infractorului Lică, protagonistul lui Slavici este convins că a pierdut totul. Remarcabil în acest sens rămâne portretul conturat de naratorul moralizator la finalul procesului în care este, totuși, achitat: bărbatul se transformă în doar câteva zile în *umbra* a ceea ce fusese odinioară, *pelița obrajilor* i se încrețește, iar *perii capului* îi *dau în cărunțeală*. Nici nu e de mirare că, în scenele următoare, Ghiță renunță la tot ceea ce iubise în trecut, ba chiar la orice formă de protecție în fața morții.

În schimb, în lumea (post)modernă, cinstea este adesea oferită fără remușcări în schimbul unui avantaj facil și imediat. Nimeni nu mai este exclus social astăzi doar pentru că a obținut ilicit averi sau o slujbă ori fiindcă a uitat de onorabilitate dintr-un interes perfid. Dimpotrivă chiar, „șmecherii", „țepuitorii", „băieții deștepți" și „fetele abile" câștigă tot mai mulți admiratori, în loc să piardă totul.

În concluzie, oricât de mult ar fi idealizată, cinstea ajunge, din nefericire, doar o valoare de patrimoniu, invocată constant și prețuită la nivel de intenție, însă frecventată de tot mai puțini oameni.

Cosmin Borza

VARIANTA 11

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *conștiință*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: *„Conștiința să-ți*

Scanned with OKEN Scanner

dicteze datoria, nu legile..." (Liviu Rebreanu, ***Opere***; *cf.* Marin Bucă, ***Enciclopedia gândirii aforistice românești***)

rezolvare

Liviu Rebreanu remarcă, în textul citat, diferența dintre motivația interioară și cea exterioară în privința îndeplinirii datoriei și o consideră de dorit pe prima, fapt pe care îl susținem cu convingere.

În primul rând, datoria presupune îndeplinirea unei obligații, ca urmare a rolului jucat de individ în cadrul societății. Dacă acest lucru este făcut sub presiunea constrângerilor exterioare, aplicate sub forma legilor, calitatea prestației va fi inferioară în comparație cu asumarea benevolă a responsabilității. Faptul se justifică prin natura sentimentelor, a stărilor ce însoțesc realizarea unei sarcini. Pe de o parte, datorită spiritului său liber, omul respinge orice lucru impus, trăind stări de neplăcere, frustrare, chiar furie, când este obligat la ceva de către forțe exterioare. Pe de altă parte, acceptarea acestui dat ca pe ceva normal, asumarea propriului rol diminuează sau elimină stările negative. Dobândirea unui statut e o chestiune de conștiință: omul trebuie să știe în ce măsură poate *să dea* pentru a obține ceva. Respectarea regulilor doar ca formă de prevenire a unor sancțiuni sugerează lipsa conștiinței, prin neînțelegerea lucrurilor sau abordarea lor indiferentă.

În al doilea rând, conștiința apropie omul mai mult de ideea de bine decât o fac legile, destul de permisive, câteodată, deoarece ea este rezultatul unui spațiu cultural dat, al educației, care la rândul ei își formulează principiile după un model social, moral etc. Astfel, ne putem imagina situații ce pun în balanță asprimea legii cu cea a conștiinței, descoperind că ultima este mai dură, dar mai dreaptă.

În concluzie, conștiința se situează pe un plan superior, fiind mai aproape de bine, dreptate, adevăr în privința datoriei decât legile.

Cristina Erdei

VARIANTA 12

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *copilărie*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: *„Copilăria este inima tuturor vârstelor"*. (Lucian Blaga, ***Cugetări***)

rezolvare

Afirmația lui Lucian Blaga are valoare de adevăr, deoarece copilăria reprezintă o sinteză de potențialități ale ființei umane.

În primul rând, copilul reprezintă un model ideal al inocenței, pe care nicio altă vârstă nu-l mai poate recupera. Oricât ar încerca să mintă sau să inducă în eroare adulții prin vorbele ori comportamentul său, copilul rămâne în sfera intențiilor nepervertite. Naiv și „de bună credință", acesta falsifică realitatea dintr-un impuls creator, ca atunci când se joacă. Lumile sale imaginare, rolurile pe care le trăiește *ca și cum* totul ar fi real justifică și momentele în care, obligat să se descurce sau să își impună

Scanned with OKEN Scanner

punctul de vedere, acesta interpretează situațiile în termenii posibilului, neținând cont de constrângerile exterioare. De exemplu, atunci când eram mic obișnuiam să inventez tot soiul de lucruri stranii, neliniștitoare pentru părinții mei, fiind la limita verosimilității. Adică se putea să fie adevărat sau nu. Însă, de fiecare dată – constat acum –, nu îmi propuneam să induc în eroare sau să obțin „foloase necuvenite". Eram doar inocent.

În al doilea rând, copilăria constituie un fel de nucleu ciclic al vârstelor umane. Bătrânii redevin, într-un anume sens, copii, iar atitudinile oamenilor maturi trădează adesea o nostalgie pentru vremurile copilăriei în care se simțeau protejați și fără responsabilități. Există o întreagă literatură dedicată acestei reîntoarceri în timp.

În concluzie, observația lui Lucian Blaga are un grad mare de generalitate, căci, într-adevăr, copilăria *este inima tuturor vârstelor*.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 13

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *raportul dintre civilizație și cultură*.

rezolvare

Tot mai mult în zilele noastre se afirmă că dezvoltarea civilizației ar avea un impact negativ asupra culturii. Nu sunt de acord cu o asemenea afirmație, conform căreia, pe măsură ce se dezvoltă civilizația, cultura se estompează, deoarece exprimă un punct de vedere discriminator și oarecum anacronic.

În primul rând, ideea menționată operează o distincție artificială între cultură și civilizație, considerându-le forme istorice care se succed, deci se exclud. Numai că acest raționament nu se oprește doar la diferențierea celor două categorii, ci, mai mult, le și ierarhizează. Astfel, cultura ar fi superioară civilizației, trecutul devenind unicul depozitar autentic de valori culturale, în vreme ce prezentul apare ca decadent, chiar inferior. De fapt, cea mai mare problemă a acestei concepții vine din faptul că se discriminează între culturi, eliminându-se posibilitatea interpretării civilizației ca o *altă* formă de cultură.

În al doilea rând, nu se poate vorbi despre regresul uneia și progresul celeilalte, despre dispariția efectivă a culturii odată cu apariția civilizației sau despre standarde culturale mai scăzute în civilizația contemporană față de standardele culturii din secolele trecute? Într-adevăr, evoluția societății contemporane exclude cultura de tip înalt, elitist, dar propune un alt tip de cultură, aflată în concordanță cu noua paradigmă. În plus, nu există niciun criteriu obiectiv prin care noul tip cultural să fie decretat inferior.

În concluzie, distincția artificială între civilizație și cultură formulează un punct de vedere discriminator și oarecum anacronic. Dimpotrivă, necesitatea culturii se impune ca un deziderat al civilizației contemporane.

Claudiu Turcuș

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 14

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *curaj*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: *„Am sentimentul de a fi ratat ceva esențial ori de câte ori n-am mers până la capătul situațiilor care păreau gata să mă trântească la pământ”.* (Livius Ciocârlie, ***Paradisul derizoriu***)

rezolvare

Livius Ciocârlie are dreptate atunci când își exprimă regretul că nu a mers până la capăt în momente de criză, deoarece numai înfruntarea (și în niciun caz evitarea) situațiilor (chiar a celor neplăcute) oferă prilejul unei experiențe autentice, relevante în construirea unui caracter.

Fiind suma unor momente decisive desprinse din banalitatea cotidiană, viața noastră e dependentă de modul în care abordăm aceste momente. Însă, de cele mai multe ori, oamenii ocolesc înfruntarea situațiilor decisive, preferând prudența și nu curajul de a risca, confortul mai degrabă decât efortul. Tipul acesta de viață le poate aduce unora beneficii materiale, altora capital de imagine. Unii au interes să se poarte astfel, alții se simt, poate, doar protejați de acest comportament. Și unii, și ceilalți pierd însă prin această atitudine pasivă șansa unor experiențe de viață care le-ar putea releva adevăruri importante despre ei înșiși și despre lume.

De fapt, chestiunea e cât se poate de simplă, căci înfruntarea situațiilor decisive, ce poate părea un act eroic, nu e decât un curaj firesc de a trăi cu adevărat *în realitate*. Iar curajul nu exclude nici diplomația, nici păstrarea distanței atunci când se cade, nici spiritul moderației, nici măcar retragerea din joc, ci, dimpotrivă, le folosește ca accesorii pentru a privi franc atât împlinirile sau regăsirile, cât și decepțiile, trădările ori ipocriziile.

În concluzie, curajul nu poate produce nicidecum excese, ci doar, eventual, profunde dezamăgiri. Însă, cum orice dezamăgire e mai relevantă pentru construirea caracterului decât bucuriile iluzorii, curajul devine de foarte multe ori elementul care face diferența între o viață autentică și una de carton.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 15

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *importanța asumării propriului destin.*

rezolvare

În imaginarul colectiv, destinul e asociat unei fatalități căreia omul nu i se poate decât conforma, de aceea el este responsabil atât pentru „ghinionul”, cât și pentru „norocul” ce marchează existența unui individ. Oricum am privi lucrurile, în această accepțiune destinul devine o formă a superstiției. Totuși, acest stereotip trebuie retușat deoarece destinul poate fi înțeles ca un element ce conferă sens individului de-a lungul vieții.

Scanned with OKEN Scanner

Pe de o parte, nu se poate vorbi despre destin decât în perspectiva unui scop pe care divinitatea îl proiectează asupra omului. Astfel, individul se supune nu unei necruțătoare sorți, ci e ales pentru a avea un rol social. Însă modul în care dispune de această „chemare" depinde exclusiv de propriile sale opțiuni, liberul arbitru oferindu-i posibilitatea să se abată de la proiectul inițial. De exemplu, deși i se dăduse misiunea de a merge la Ninive să strige „încă trei zile și cetatea va fi nimicită!", Iona a ales drumul spre Tars, convins că responsabilitatea îi depășește puterile. Ajungerea lui, în cele din urmă, la Ninive, după experiența din pântecele chitului, demonstrează faptul că destinul propriu reprezintă o „negociere" cu sine, cu ceilalți și, nu în cele din urmă, cu instanța transcendentală.

Pe de altă parte, a nu crede în relevanța destinului coincide cu o vanitate care plasează propria personalitate în centrul existenței umane. Dar, în această situație, viața se transformă într-o întâmplare fără rost, deoarece, mai devreme sau mai târziu, cel care crede că-și poate decide de unul singur destinul va eșua în momentul întâlnirii cu alteritatea. Toți marii dictatori, croiți după model mesianic, sunt exemple elocvente în acest sens.

Așadar, încrederea într-un destin influențat de divinitate reprezintă, în mod paradoxal poate, o limită care demonstrează importanța liberului arbitru. Înainte de a fi o etichetă lipită pe frunte de Dumnezeu, destinul e o alegere personală.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 16

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *conceptul „dor" în cultura română.*

rezolvare

Într-o conferință despre complexitatea limbajului, Eugen Coșeriu afirmă că fiecare limbă constituie un mod de a reprezenta lumea, un cerc din care nu se poate ieși decât intrând într-altul, prin adoptarea unei alte perspective asupra realității. Pornind de la aceste considerații, nu pot decât să fiu de acord cu opinia lui Mircea Eliade că limba română a inventat cuvântul *dor* pentru a reda un ansamblu de sentimente și de experiențe pe care niciun termen dintr-o altă limbă nu îl poate evidenția.

În primul rând, după cum observă Constantin Noica în eseul *Introducere la dor*, termenul denumește esența spiritualității românești, deoarece împletește ideea de *durere* cu cea de *plăcere*, dozajul acestei combinații neavând corespondent în vorbirea niciunui alt popor. Acest cuvânt este, de asemenea, simptomatic pentru încercările omului de a recupera sensul originar al lumii. Într-o epocă culturală avidă de noi cuvinte (a se vedea infuzia anglicismelor tip *trendy*, *cool*, *funny*) pentru a surprinde realitățile contemporane, *dorul* perpetuează un sens universal, în care își găsesc locul toate pasiunile și dorințele, „setea sau foamea de experiență reală" a unei întregi colectivități.

În al doilea rând, dorul este un laitmotiv al literaturii populare, un fel de loc comun la care textele folclorice se opresc fără excepție. Iată, așadar, o probă a vechimii și a

Scanned with OKEN Scanner

accesibilității acestui idiom, nealterat de trecerea timpului și de diferitele mode socioculturale.

În concluzie, cuvântul *dor* vorbește despre unicitatea unui limbaj, dar mai ales despre specificitatea unui popor ce a reușit mereu să își păstreze un fond, în ciuda metamorfozelor, mai mult sau mai puțin artificiale, ale formelor.

Cosmin Borza

VARIANTA 17

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *iubire*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: *„Iubirea e din altă lume și se ivește din senin, fără ca să știi de ce, se dă pe față, fără ca să știi cum, și te duce fără ca să știi unde"*. (Ioan Slavici, ***Mara***)

rezolvare

Ioan Slavici definește iubirea ca pe ceva neobișnuit, o apariție surprinzătoare, cu o voință proprie, ce se impune în fața oamenilor. Aserțiunea se transformă într-o axiomă, o teorie ce nu necesită demonstrație, pentru că este recunoscută de toți ca fiind valabilă. Argumentele ce urmează reprezintă mai degrabă câteva detalieri.

În primul rând, sentimentul depășește ordinea comună a evenimentelor din viața cuiva, de unde și percepția că *e din altă lume*, că ține de miracol. Ivindu-se *din senin, fără ca să știi de ce*, îl îndreptățește pe cel *atins* de ea să se simtă privilegiat. Ca principiu, ea există într-un anumit fel în afara noastră, o constatăm la alții, o recunoaștem și fără ca noi înșine s-o experimentăm. Manifestarea ei, faptul că se dă pe față o face cu adevărat *să fie*, de aceea o înțelegem mai bine doar atunci când ne vizează în mod direct. Nimeni nu a găsit până acum o explicație general-acceptată, verificabilă, asupra originii sentimentului considerat de mulți a fi de natură divină prin faptul că ne ridică din existența noastră cotidiană, transformând totul în jur, dând intensitate și culoare vieții, pe care o transfigurează.

În al doilea rând, iubirea are propriile reguli, *te duce fără să știi unde*. Pe de o parte, sentimentul poate atinge culmi nebănuite față de tot ceea ce un om poate experimenta ca simțire până în momentul îndrăgostirii; din alt punct de vedere, creează un destin, pentru că îl îndreaptă pe cel care iubește pe o anumită cale, îl determină, practic, să fie, să se comporte într-un anumit fel. Caracterul unic al acestei constrângeri constă în faptul că răspunde celei mai intime nevoi a sufletului nostru, chiar dacă judecata sau rațiunea o neagă.

În concluzie, iubirea rămâne un mister și un miracol ce se conduce după legi numai de ea știute.

Cristina Erdei

VARIANTA 18

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *dreptate*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: *„Dreptatea a ca lemnul cel ușor, care-l apasă în apă, și tot cândva iese d-asupra"*. (***Proverb românesc***)

Scanned with OKEN Scanner

rezolvare

Ca orice concept „tare", care impune o separație clară ori definitivă între două posibile abordări ale realității, și dreptatea suscită cele mai înfocate și complexe polemici. Cum ar putea o instanță să decidă – dincolo de legile juridice adesea imperfecte – de partea cui este dreptatea atunci când doi părinți divorțați solicită custodia unui copil, când un bolnav incurabil își dorește moartea asistată, iar oficialitățile se opun, sau când un om sărac este condamnat la închisoare pentru că își întreține familia numeroasă prin furtul florilor din cimitir. În astfel de cazuri, cred că singura opțiune posibilă rămâne apelul la înțelepciunea populară, exprimată și în proverbul citat.

În primul rând, comparația dreptății cu „lemnul cel ușor" (care, oricât de mult ar fi apăsat în apă, „iese d-asupra") este confirmată inclusiv de faimoasa secvență biblică a „judecății lui Solomon". Cele două femei care își arogau dreptul de a se numi mame ale aceluiași copil nu pot găsi, inițial, alte argumente decât propriul cuvânt. Înțeleptul personaj din *Vechiul Testament* reușește, prin mimarea secționării pruncului, să producă o reacție naturală de dragoste din partea adevăratei mame. Când aceasta se arată dispusă să-și ofere fiul celeilalte femei doar pentru a-l feri de o moarte crudă, devine cert că acel copil îi aparține întru totul.

În al doilea rând, proverbul românesc amintit marchează încă o nuanță esențială pentru înțelegerea adecvată a dreptății, anume faptul că, uneori, ea se manifestă cu un decalaj temporal destul de consistent. Adverbul nehotărât „cândva" sugerează tocmai forța strategiilor de camuflare, manipulare, răsturnare a dreptății. Se întâmplă, din nefericire, ca unii cetățeni să „moară cu dreptatea în mână" (cum spune o zicală autohtonă), tocmai de aceea implicarea directă a fiecărui individ onest reprezintă unul din factorii hotărâtori pentru funcționarea unei societăți democratice și „drepte".

În concluzie, deși este necesară intervenția unor oameni providențiali ori de trecerea timpului pentru ca ea să „iasă d-asupra", dreptatea își găsește mai mereu calea corectă pentru limpezirea existenței cotidiene.

Cosmin Borza

VARIANTA 19

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *modul în care experiența durerii îl transformă pe om.*

rezolvare

Dacă durerea fizică este astăzi atenuată sau chiar anulată prin cele mai sofisticate medicamente, pentru cea sufletească, societatea modernă a reușit să descopere doar paliative anemice. De aceea, deși se spune că orice durere își are un leac, adeseori, identificarea sa este foarte dificilă.

În primul rând, în ultimele decenii, două fenomene pe cât de antitetice, pe atât de complementare, caracterizează societățile dezvoltate din Europa și din Statele Unite ale Americii: pe de o parte, se înregistrează tot mai multe depresii, iar așa-numitul „rău sufletesc" devine molipsitor, un veritabil flagel, iar pe de altă parte, cabinetele

Scanned with OKEN Scanner

psihologice, producția farmaceutică de antidepresive ori cursurile de gândire pozitivă/de management al stresului explodează economic. Leacul durerii sufletești este căutat în zilele noastre aproape cu aceeași intensitate cu care cavalerii de odinioară căutau „Sfântul Graal".

În al doilea rând, o eventuală descoperire a respectivului remediu rămâne adeseori o iluzie. Într-un fel, demersul neîmplinit al însănătoșirii spirituale se aseamănă cu etapele asumate de subiectul poetic eminescian în lirica erotică: decepționat inițial de pierderea/absența iubirii ideale, acesta o (re)creează la nivelul imaginației, însă, în momentul în care realizează că fantasma se destramă, dezamăgirea se transformă în deznădejde.

De aceea, singura soluție pentru ameliorarea durerii rămâne împăcarea cu sine, cu propriile slăbiciuni și defecte, cu neajunsurile existenței cotidiene, cu posibilitatea ca visele să nu se împlinească, cu gândul că trecerea timpului atenuează orice traumă. Însă această cale este, într-adevăr, complicată și solicită un efort spiritual susținut.

În concluzie, evoluția societății și a mentalității umane nu facilitează soluționarea durerii sufletești. Dimpotrivă chiar, leacurile sunt tot mai greu de stabilit căci cauzele se particularizează printr-o complexitate accentuată. În schimb, luciditatea raportării la existența umană constituie cel mai eficient antidot al durerii.

Cosmin Borza

VARIANTA 20

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *dimensiunea practică a educației.*

rezolvare

Experiența practică în edificarea educației constituie, cum bine se știe, unul dintre dezideratele fundamentale ale sistemului de învățământ contemporan.

În primul rând, educația presupune învățarea unor lucruri ce urmează a fi folosite ulterior; acestea au însă de cele mai multe ori un caracter aplicativ. Este puțin probabil ca menținerea educației la nivel teoretic să dea roade mai târziu, să asigure producerea unui comportament ce presupune anumite abilități sau deprinderi practic imposibil de achiziționat în lipsa unui exercițiu. De altfel, în viață nu este suficient să știi anumite lucruri, ele trebuie aplicate, deoarece informațiile au relevanță numai transpuse în realitatea trăită. Instrucția bazată pe cunoștințe este mai puțin rezistentă, deoarece acestea depind de o putere a memoriei destul de limitată, mai ales având în vedere complexitatea vremurilor moderne.

În al doilea rând, educația este rezultatul unor experiențe, reușite sau nu, de aceea fapta este „un laborator": cel mai bine înveți din încercările repetate de a face ceva sau din greșelile/erorile anterioare.

În concluzie, o educație solidă va găsi resursele cel mai adecvate în planul concret al experienței practice.

Cristina Erdei

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 21

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *impactul egoismului asupra vieții sociale.*

rezolvare

Inconsistența morală a individului egoist și lipsa lui de contribuție la evoluția societății constituie un flagel psihologic tot mai pregnant în lumea contemporană.

În primul rând, egoismul presupune oprirea individului la un stadiu de dezvoltare incipientă, rudimentară, prin orientarea tuturor eforturilor lui spre un singur scop: binele personal exclusiv, fapt ce împiedică deschiderea spre lume și dobândirea unei viziuni de ansamblu. Dacă ținem cont de faptul că omul este o ființă care nu poate supraviețui, în general, fără comunitatea semenilor săi, trăsătura de caracter amintită îl va îndepărta de aceasta într-un fel sau altul, deci egoistul nu va fi bun până la urmă nici măcar pentru el, își va face rău fără să-și dea seama.

În al doilea rând, egoismul e o formă bolnavă a iubirii de sine ce afectează relațiile interumane, în care altruismul, noblețea, generozitatea sunt la mare preț. Un egoist stârnește neîncredere, provoacă respingere celor din jur, jigniți de nedelicatețea permanentă a unui astfel de individ; va fi ocolit, marginalizat, nu va putea fi util lumii, chiar dacă e un tip valoros intelectual. Din păcate, această carență nu se manifestă doar în anumite privințe ale vieții cuiva, ci îi afectează toată sfera de acțiune, este un mod permanent de a fi. Implică o mare doză de inconștiență sau, mai rău, indiferență la nevoile altora, astfel încât, lipsit fiind de empatie, egoistul poate face mult rău, mai ales în raporturile de mare încărcătură afectivă. Infirmitate sufletească greu de tratat, egoismul se gestionează după caz, neexistând rețete universale.

În concluzie, egoismul afectează viața socială, generând dezechilibre și chiar o involuție a individului.

Cristina Erdei

VARIANTA 22

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *importanța familiei pentru dezvoltarea adolescentului.*

rezolvare

Mai mult decât o temă fundamentală a literaturii, familia este, desigur, factorul cel mai important în dezvoltarea noastră. Familia în care ne naștem ne trasează datele esențiale ale propriei deveniri, indiferent de modul în care ne raportăm la părinți.

Pe de o parte, codurile culturale specifice lumii moderne învestesc familia cu atribute precum siguranță, echilibru afectiv, sprijin emoțional și financiar, armonie sau comunicare. Enunțate pe toate canalele posibile, de la Constituție și Codul civil până la campaniile sociale sau publicitare și la marea literatură, aceste calități ale familiei sunt un ideal spre care fiecare dintre noi aspiră, idealul mic-burghez de liniște și

Scanned with OKEN Scanner

armonie. Într-un astfel de mediu securizant, copilul învață să fie sigur pe el, să ia decizii într-un mod responsabil, să comunice adecvat – o familie ca un etern picnic într-o zi superbă de primăvară, așa cum suntem obișnuiți din reclame.

Pe de altă parte, vălurile emancipărilor de tot felul care au căzut de pe obrazul lumii contemporane trădează amărăciunea familiei moderne. Studiile sociologice arată că cel puțin 85% dintre familii sunt dezorganizate, că rata divorțurilor e din ce în ce mai accelerată, abuzurile emoționale și cazurile de neglijență parentală tot mai dese. Părinții nu-și mai înțeleg și nu-și mai cunosc copiii, prea prinși de necesitatea asigurării unui confort financiar, iar copiii refuză modelul părinților. În acest context, presiunea idealului de familie accentuează tensiunile și alienarea. Intuit de literatură din a doua jumătate a secolului trecut, pentru a aminti numai de prăbușirea unei familii sub fascinația banului, ca în *Moara cu noroc* sau, mai târziu, în magistrala *Casa Buddenbroock* a lui Th. Mann, declinul familiei echilibrate și liniștite, care-și savurează confortul este exploatat artistic și în contemporaneitate, de exemplu, în filmul lui Oliver Stone, *Natural Born Killers.* Cei doi protagoniști ilustrează prin crimele atroce pe care le comit tocmai eșecul familiei tradiționale într-o lume de carton, în care individul se simte din ce în ce mai singur și mai lipsit de repere.

Prin urmare, idealul unei vieți liniștite și lipsite de zbuciumări și de conflicte este dorit de fiecare dintre noi, dar ritmul tot mai rapid al lumii în care trăim face ca acest ideal să fie greu de obținut, pentru că acel *colț de lume* tinde spre utopie într-un univers bombardat din toate părțile cu informații, idealuri și necesități.

Cristina Gogâță

VARIANTA 23

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *raportul dintre fapte și consecințele lor.*

rezolvare

În unele triburi sud-africane, pedeapsa pentru uciderea unei femei constă în extracția unei măsele, iar pentru uciderea unui bărbat – extracția a trei măsele. Reporterului occidental, crescut după alte legi și precepte, șeful tribului i-a explicat că femeile sunt inferioare bărbaților, aceștia din urmă fiind vânători, așadar procurând hrana. Pedeapsa e foarte gravă, pentru că, fără măsele, criminalul nu poate mesteca și e condamnat la o moarte lentă, dacă ucide mai mult de doi bărbați.

Este bine știut că cel mai important factor de reglaj al umanității a fost religia. De la blestemul lui Uranus asupra fiului ucigaș și orbirea lui Oedip până la treptele reîncarnării și biblicul *Să nu ucizi!*, diversele mituri și religii care compun fundația spirituală a omenirii ne atrag în permanență atenția că faptele noastre au întotdeauna consecințe, în lumea de aici sau în cea de dincolo.

Inițial conex reglajului religios, odată cu dezvoltarea formelor de organizare socială, reglajul moral s-a desprins și s-a constituit în ceea ce numim azi reglaj juridic. Familia și școala ne învață să fim cetățeni model, să cunoaștem și să respectăm legile, să înțelegem că faptele noastre antisociale pot avea repercusiuni grave. Astfel, un act ilegal nu e numai o sfidare la adresa legii și moralei colective, ci o ușă pe care ne-o

Scanned with OKEN Scanner

închidem singuri în față, din moment ce cazierul judiciar „curat" este condiție de angajare.

Un alt palier de reglaj îl reprezintă cel ecologic. În ultima jumătate de secol, oamenii de știință atrag atenția tot mai acut asupra pericolelor cauzate de poluare, de suprapopulare, de aglomerările urbane, de absența programelor de reciclare sau de consumul nejustificat de resurse. Există studii care arată că, în medie, jumătate din mâncarea europenilor ajunge la gunoi. S-a demostrat că monorecoltele pot seca un fluviu în 20 de ani și am văzut cu toții gropile de zeci de hectare pline cu telefoane mobile. Și totuși, ne e foarte greu să ne limităm, să nu consumăm în exces, ignorând mesajul unui filosof ca Slavoj Zizek, care susține cu seninătate că viitorul omenirii stă în gunoi și trebuie să ne obișnuim cu asta.

Prin urmare, raportul dintre acțiunile noastre și consecințele lor este decisiv pentru existență, fie că e vorba de lumea în care vrem să trăiască urmașii noștri sau de viața noastră de aici ori cea promisă de religie.

Cristina Gogâță

VARIANTA 24

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *frică*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: *„A nu-ți fi frică de nimic înseamnă a privi tot ce se petrece în lume ca spectacol..."*. (Mircea Eliade, ***În curte la Dionis***)

rezolvare

În citatul dat, Mircea Eliade echivalează detașarea cu ceea ce el numește *a nu-ți fi frică de nimic*, aserțiune în sprijinul căreia se pot aduce numeroase argumente.

În primul rând, frica se naște din conștiința faptului că deții un lucru care poate fi pierdut. Astfel, supraviețuirea, fericirea, liniștea, confortul, bunăstarea etc. se realizează în funcție de anumiți factori a căror periclitare generează teama. În consecință, există o presiune cvasipermanentă asupra oricărui individ, deși în grade diferite, în funcție de aspirații. Pe de altă parte, *a nu-ți fi frică de nimic* iese într-un fel din peisajul normalității și este semnul că-n viața acelui om a avut loc un eveniment neobișnuit, fie pozitiv, fie negativ, care i-a zguduit simțul conservării.

Sentimentul evocat aici îngrădește, pe de o parte, multe dintre libertățile omului și, dacă este excesiv, îi poate cauza boala sau chiar moartea. La fel de adevărat este că lipsa lui semnalează o abatere de la normalitate, cum am arătat deja. Relevantă în acest sens ne apare frica de moarte, o formă a instinctului de conservare necesar menținerii vieții.

În al doilea rând, pentru a depăși frica, trebuie să renunți la multe dintre lucrurile care te leagă de propriile vise. Cu alte cuvinte, cu cât omul vrea mai puțin de la viață, cu atât este mai puțin influențat de teamă. Detașarea presupune retragerea din lume, refuzul participării la un spectacol ce-i animă pe toți. Producerea lui îl transformă pe actorul de altădată, implicat afectiv, într-un spectator lipsit de griji, capabil să analizeze mai obiectiv unele situații, să ironizeze și să provoace soarta, deci să-și depășească frica.

Scanned with OKEN Scanner

În concluzie, Mircea Eliade are dreptate în privința celor afirmate despre frică și implicare afectivă.

Cristina Erdei

VARIANTA 25

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *rolul frumosului în educarea gustului estetic.*

rezolvare

Mai mult decât o categorie estetică, frumosul sau, mai degrabă, recunoașterea frumosului este înscrisă în codul nostru genetic. Indiferent de vârstă, rasă, nivel cultural, toți recunoaștem un obiect frumos, o persoană cu trăsături armonioase, un peisaj încântător. Toate aceste oaze de perfecțiune și armonie ni se înscriu în memorie, ne alimentează spiritul și se constituie în repere ale devenirii noastre.

În primul rând, frumosul înseamnă tot ce ține de armonie, de echilibru, de simetrie. Că e vorba de haine sau de scris, de felul în care ne aranjăm camera ori de muzica pe care o ascultăm, căutăm ca toate elementele întregului să-și corespundă, ca rezultatul să placă privirii, muzica să aline timpanul. Ne deranjează culorile stridente, mirosurile urâte, muzica altora, îi compătimim pe cei loviți de soartă, ne supărăm când suntem împinși pe stradă sau când cineva intră în fața noastră, tocmai pentru că aceste exemple ilustrează lipsa de armonie și de coerență a lumii, accidentul care ne dezechilibrează pentru câteva momente universul. Să ne amintim numai cum, în *Ultima noapte de dragoste...*, de Camil Petrescu, încrederea lui Ștefan Gheorghidiu în iubirea ideală se fărâmițează pentru că gesturile și reacțiile Elei încep să se detașeze de codul interior al protagonistului.

În al doilea rând, frumusețea spiritului are nevoie de echilibru, de seninătate, or, acestea se pot obține numai dacă noi înșine învățăm să respingem răul și urâtul din afară, să le blocăm din sufletele noastre. Și oare cum poate ajunge la un astfel de echilibru cineva care vede numai răul din lume, care nu are habar de ceea ce înseamnă frumos, care nu se poate lega de momentele de fericire stocate în minte? Cum poate cineva rănit, trădat, înșelat, cineva care nu a cunoscut căldura unui suflet, care nu a văzut dragostea dintr-un zâmbet, să știe că ființa poate fi și altfel decât hăituită? Un exemplu edificator în acest sens este Ana, din romanul *Ion*, al lui L. Rebreanu: crescută de un tată abuziv, Ana încalcă toate normele sociale, sperând să găsească acea căldură umană în cel pe care-l iubește, îndură bătăile și injuriile, speră că lucrurile se vor schimba după căsătorie, însă, când își dă seama că Ion este îndrăgostit tot de Florica, femeia trădată alege să-și pună capăt zilelor.

În consecință, echilibrul interior, armonia noastră cu noi înșine sunt dependente de expunerea noastră la frumos, fie că e vorba de frumusețea materială sau de cea spirituală și nimeni nu are dreptul să ne răpească acest nucleu în jurul căruia ne construim propria umanitate.

Cristina Gogâță

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 26

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *rolul meditației/reflecției pentru evoluția spirituală a adolescentului.*

rezolvare

Reflecția își are rădăcinile în latinescul *reflexio*, care înseamnă *a curba, a întoarce.* Privind lucrurile din această perspectivă, Nicolae Iorga are dreptate când afirmă că *Gândul nu se coboară acolo unde aude prea multă vorbă*, deoarece meditația are ca premisă solitudinea, întovărășirea cu sine.

Un prim argument în susținerea acestei idei ar fi chiar de ordin lingvistic: în limba română, verbul corespondent gândirii este *a se gândi*, așadar un verb reflexiv. Ne gândim în singurătatea noastră, evaluăm lucrurile cu privirea întoarsă în noi înșine, ne punem singuri ordine în idei. Este sugestivă, în acest sens, versiunea regională a verbului folosit cu sens pasiv, *sunt gândit(ă)*, ca și cum cel care gândește s-ar afla sub povara propriilor gânduri, care-l conduc și-i direcționează acțiunile.

La un alt nivel, cu toții știm că reflecția cere interiorizarea profundă a evenimentelor pe care le chestionăm, are nevoie de amintire, de orizontul cultural propriu, de un egoism necesar. E foarte greu să stabilim un dialog meditativ, pentru că dialogul impune atenția pentru celălalt, orientarea discuției după firele lăsate de cel cu care vorbim, așadar distanțarea de traseul nostru. Și mai e greu un dialog meditativ pentru că sunt atât de rare persoanele în care avem încredere deplină, cărora să ne destăinuim cu toate momentele de slăbiciune, cu viziunea noastră neecranată despre lume, cu judecățile noastre de valoare câteodată numai în alb și negru și să avem certitudinea că vom fi înțeleși pe deplin.

Astfel, a reflecta presupune suspendarea prezentului și a lumii exterioare, în vederea unei concentrări interioare maxime, care să ne ofere răspunsuri la lucrurile pe care nu le înțelegem. Când meditățm, parcă mergem pe marginea unei prăpastii, într-un echilibru fragil, față în față cu noi înșine. Or, în mersul acesta, gălăgia celorlalți deranjează, iar meditația se transformă în conversație.

În concluzie, meditația cere intimitate, singurătate, dar și curajul de a ne confrunta cu propria imagine, dezbrăcată de măștile sociale și de limitarea convențiilor.

Cristina Gogâță

VARIANTA 27

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *raportul dintre omul de geniu și cel comun.*

rezolvare

Înțeleasă drept *cea mai înaltă treaptă de înzestrare spirituală a omului*, genialitatea, ca trăsătură atribuită unei persoane, o înnobilează pe respectiva persoană și îi atestă superioritatea în raport cu restul lumii. Astfel, genialitatea rămâne un amestec

Scanned with OKEN Scanner

de pasiune și travaliu prin care un individ reușește să revoluționeze lumea în care se manifestă.

În primul rând, ține de domeniul evidenței că performanța într-un domeniu presupune nu numai cunoștințe temeinice specifice domeniului respectiv, ci și un continuu efort de autoîmbunătățire. Fără informații vaste, fără încercări repetate, fără eșecuri și reajustări permanente ale presupozițiilor noastre, performanța este practic imposibilă. Exemplele unui Newton sau Arhimede n-ar trebui interpretate ca niște accidente fericite, ci mai degrabă niște clipe de iluminare apărute în urma unor sforțări îndelungate de a cunoaște lumea și de a o explica, a o ordona, a o înțelege.

În al doilea rând, este important să facem distincția dintre profesionalism și genialitate. Majoritatea noastră suntem interesați de a fi foarte buni în domeniile care ne interesează, de a progresa, de a revoluționa domeniul respectiv, dar suntem conștienți că acele clipe de iluminare sunt rare și că unii pot să nu aibă parte niciodată de ele. La fel ca în popularul serial *Dr. House*, numai câțiva au privilegiul de a descoperi – numai auzind un joc de cuvinte banal – diagnosticul care salvează viața pacientului, în vreme ce echipa de profesioniști privește admirativ maestrul și fiecare dintre novici speră că va avea parte, cândva, de un astfel de moment.

Prin urmare, o definiție a conceptului de genialitate nu poate fi dată în afara termenilor codependenți, *efort* și *inspirație*, în măsura în care geniul este cunoscătorul ideal al câmpului său de interes și, mai mult decât un cunoscător, este dotat cu acea rară abilitate de a înțelege ceea ce până la el a rămas necunoscut.

Cristina Gogâță

VARIANTA 28

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *glorie*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: *„Gloria nu este efemeră. Efemeri sunt numai cei care o au"*. (Tudor Mușatescu, ***Scrieri***)

rezolvare

Trăim într-o eră a superlativelor. Totul trebuie să fie *ultra, hiper, mega, extra, super*. Suntem prizonierii știrilor de ultimă oră, ai alertelor permanente, ai unei glorii în permanentă „upgradare". Din această perspectivă, cred că afirmația lui Tudor Mușatescu, *Gloria nu este efemeră. Efemeri sunt numai cei care o au*, trebuie reconsiderată în contextul actual.

Pe de o parte, canoanele diverselor domenii științifice și artistice reține tocmai revoluțiile, schimbările majore de paradigmă, toate produse de oameni deosebiți. Nero, Napoleon, Mozart, Ludovic al XIV-lea, W. Churchill, Neil Armstrong, Martin Luther King, Nadia Comăneci, toate aceste nume sunt capete de intrare în diverse canoane, sunt nume încununate de o aură legendară, pentru că au schimbat lumea în care trăim. Superbe sau reprobabile, faptele lor se leagă de istorie și configurează mituri fundamentale: incendierea celui mai important centru cultural al Antichității, primii pași pe lună, drepturile omului, eșecul calculatorului în fața perfecțiunii umane etc. Într-adevăr, în confruntarea cu istoria, omul are o singură șansă: revoluția.

Pe de altă parte, postmodernitatea anunță tocmai sfârșitul istoriei, dispariția ierarhiilor și a criteriilor unice, a canoanelor, dezvoltarea istoriilor alternative, accentul pe

Scanned with OKEN Scanner

minoritar. Observăm răsturnări spectaculoase de situație, dacă ne gândim numai la cazul universităților care predau în paralel cursuri de sociologie și despre Lady Gaga, la ponderea tot mai mare a vieții virtuale în viețile noastre reale sau la mulțimile care se adună în fața magazinelor Apple cu două-trei zile înainte de lansarea ultimului model de iPhone. Astfel, asistăm la dispariția categoriilor unice și putem alege să ne construim propria lume, una a gloriei mereu prezente, în care așteptăm versiunea X.0, noul cântec, noul idol de care să ne legăm și pe care să-l venerăm.

Prin urmare, schimbările de mentalitate specifice lumii în care trăim nu pun sub semnul întrebării numai efemeritatea celor glorioși, ci a gloriei înseși, forțată să-și fabrice în permanență variante îmbunătățite.

Cristina Gogâță

VARIANTA 29

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *rolul guvernării*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: *„Nu poate guverna cu folos decât cel ce cunoaște scăderile unei națiuni și caută să i le îndrepte”*. (Victor Eftimiu, ***Spovedanii***)

rezolvare

În asertiunea sa din *Spovedanii*, Victor Eftimiu avertizează, pe bună dreptate, asupra înțelegerii greșite a rolului guvernării.

Rostul guvernării este în primul rând binele poporului, înțeles nu doar în termenii prosperității, ci și ca propășire morală. Din păcate, puterea atrage politicianul mai mult decât principiile și astfel, pentru a o păstra, cedează tentației demagogiei ce vizează exaltarea virtuților neamului său și ocolirea scăderilor acestuia. Oamenii desemnează un ales prin liber-arbitru și, inconștient, se așteaptă să audă de la el numai ce vor să audă, pentru că, în general, mulțimea nu se ridică la o conștiință înaltă. Se instituie un adevărat lanț al slăbiciunilor: satisfacerea gustului comun atrage măsuri populiste pentru menținerea puterii.

În al doilea rând, exprimarea adevărului incomod în vederea îndreptării neajunsurilor unui popor atrage reacții dezaprobatoare din partea acestuia, cel puțin în momentul impactului, dar, în timp, prin influența unor autorități spirituale, revolta se poate transforma în aprobare. Un bun părinte își ceartă copiii iresponsabili, fără să-i fie teamă că nu va mai fi iubit, deoarece, matur fiind, vede lucrurile în perspectivă; în absența legăturilor de sânge însă, verbalizarea și impunerea unor poziții juste de către omul de stat în relația cu cei guvernați sunt cu atât mai dificile.

Pe de altă parte, politicianul cu putere de decizie a trecut printr-o selecție, a primit un vot de încredere din partea unei majorități, s-a remarcat prin anumite calități ce l-au propulsat dintr-o medie, astfel încât, cel puțin teoretic, *trebuie să-și întreacă poporul*, să acționeze după principii stricte, mai ales când acesta nu-și vede propriul bine.

În concluzie, autorul citatului ne prezintă un model al omului de stat la standarde greu de atins în toate timpurile.

Cristina Erdei

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 30

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *semnificația unui ideal pentru viața individului.*

rezolvare

Valorile superioare ale omului pot fi cuantificate în funcție de disponibilitatea de a sacrifica anumite lucruri pentru ele. Indivizii care își propun să se dezvolte spiritual au întotdeauna în vedere efortul impus de aspirația spre un ideal.

În primul rând, idealul presupune sacrificiu, deoarece este aproape imposibil de atins, un punct de reper cu atât mai prețios, cu cât lumea simte tentația de a coborî lucrurile superioare la un nivel cel puțin egal cu ea. Putem vorbi despre ideal în artă, morală etc., prin raportarea la un model cu mare putere de semnificație pentru noi și față de care adeziunea se manifestă prin dorința de a-l urma, de a-l imita; acest fapt se situează în contradicție cu legile materiale și prinde omul la mijloc într-un conflict între cele de sus și cele de jos, forțe de cele mai multe ori egale ca intensitate, dar opuse ca sens. Cu alte cuvinte, aflat într-o lume imperfectă, omul aspiră spre absolut.

În al doilea rând, natura umană este foarte diversă, îmbracă foarte multe forme și are tot atâtea modalități de raportare la ideal. Astfel, atitudinea față de acesta cunoaște o plajă foarte largă de manifestare, pornind de la cei ce doar mimează interesul și ajungând la persoanele care cred cu tărie într-un principiu. Dovada acestei credințe se poate obține supunându-i la probă pe cei care pretind că urmează un ideal. Valoarea acestuia va fi pe măsura sacrificiului la care cineva este dispus și nu sunt rare cazurile celor ce sunt capabili să renunțe la viață pentru el.

În concluzie, aspirația spre un ideal solicită atât un caracter puternic, cât și capacitatea sa de a se sacrifica.

Cristina Erdei

VARIANTA 31

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *materializarea unei idei*, prin referire la opinia exprimată în următoarea afirmație: *„Ideile nu pot transforma realitatea decât prin atitudinea oamenilor"*. (Henri Wald, ***Tensiunea gândirii***)

rezolvare

Încă din copilărie avem idealuri, începând cu răspunsul la întrebarea *Ce vrei să te faci când vei crește?* Pe măsură ce ne maturizăm, idealurile noastre prind concretețe și se adecvează lumii în care trăim, se materializează sau eșuează în regret. De aceea, afirmația lui Henri Wald, *Ideile nu pot transforma realitatea decât prin atitudinea oamenilor*, este cât se poate de adevărată, căci depinde și de noi ca lumea nesfârșită a posibilităților noastre interioare să fie transpusă în realitate.

Scanned with OKEN Scanner

În primul rând, a-ți îndeplini idealul este un proces dificil, pentru că cel care vrea să transforme lumea se lovește nu de puține ori de rezistența la schimbare a celor din jur. Să ne gândim numai la felul în care au fost întâmpinate, la vremea lor, idei precum posibilitatea ca un aparat mai greu ca aerul să se desprindă de pământ și să zboare, ipoteza că oamenii orbi pot fi învățați să citească sau cei lipsiți de auz – să vorbească, că poți vorbi cu o altă persoană prin intermediul unei pâlnii și al unui fir sau chiar coda informația dintr-o bibliotecă universitară în câteva, „fire de nisip". Probabil au părut la fel de nebunești cum ni se par nouă, acum, călătoria în timp și teleportarea.

În al doilea rând, ideile care transformă realitatea depășesc cu mult complexitatea unei rețete de bucătărie. Fiind idei care schimbă mentalitatea și modul de viață, presupun mult efort și implică multe încercări și insuccese. În fond, rezistența la schimbare a celor din jur își are corespondentul în necesitatea unei rezistențe la eșec a celui care încearcă. Cine poate număra câte experimente a făcut Thomas Edison numai pentru cele peste 1900 de brevete pe care le-a obținut pentru invențiile sale?

Așadar, putem spune că ideile au capacitatea de a transforma realitatea, în măsura în care nu rămân proiecte ratate, în măsura în care credem în noi înșine și nu ne lăsăm doborâți de neîncrederea celor din jur.

Cristina Gogâță

VARIANTA 32

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *împlinirea unui țel/a unui vis*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: *„Nimic nu ne transformă mai mult decât țintele pe care nu le ajungem"*. (Lucian Blaga, ***Cugetări***)

rezolvare

Aserțiunea blagiană referitoare la transformările petrecute în individ ca urmare a eșecului privind *țintele pe care nu le ajungem* poate fi demonstrată în două sensuri, după cum vom arăta mai jos.

În primul rând, dacă firea noastră este una echilibrată, o nereușită cere un răgaz, timp în care sufletul se limpezește, se vindecă, se fortifică pentru a se putea avânta din nou în luptă. Desigur, indiferent de atitudinea de după evenimentul dezastruos, nu putem ignora durerea, pierderea iluziilor, stima de sine scăzută, suferința ce însoțesc invariabil asemenea încercare, pentru că tentativa asumată a atingerii unui vis angajează cele mai importante resurse interioare și constituie un risc. Pasul următor ar presupune o mobilizare cu mult mai responsabilă, iar victoria va fi cu siguranță mai importantă pentru individ decât în mod obișnuit. Însă nu ținta este cu adevărat cea care contează, de multe ori drumul până la ea este în sine o experiență profund educativă.

În al doilea rând, este posibilă și o cădere atât de marcantă, încât insul pierde șansele unei recuperări și, în cel mai bun caz, viața sa cunoaște decalări importante, atunci când nu se îndreaptă pe un drum al ratării iremediabile. De fapt, unul și același eveniment poate fi evaluat pe scale diferite ale gravității și doar interpretarea noastră îl face suportabil sau catastrofal.

Scanned with OKEN Scanner

Concluzia noastră susține deci, prin exemplele arătate mai sus, cugetarea filosofului Lucian Blaga.

Cristina Erdei

VARIANTA 33

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *valoarea inteligenței umane.*

rezolvare

Definită drept abilitatea de a oferi soluții la problemele cu care ne confruntăm, inteligența este o trăsătură umană fundamentală, ea asigurându-ne nu numai supraviețuirea, ci și evoluția.

Înainte de orice, inteligența implică memoria: a învăța din greșelile pe care le facem, a nu le repeta sunt elemente-cheie în formarea noastră și este indicat să interiorizăm aceste precepte, adică să evităm repetarea unei greșeli, nu doar să-i mulțumim pe cei la care ținem, să luăm note mari etc., ci să ne percepem pe noi înșine ca pe niște versiuni îmbunătățite, să nu ne risipim timpul, energia și speranțele unde știm că nu putem obține decât dezamăgiri. Și câte exemple nu vedem la tot pasul: elevi care uită de școală și își ratează viitorul pentru prieteni de o zi, părinți care-și condamnă părinții pentru aceleași greșeli pe care le fac ei educându-și copiii, încrederea pe care un șarlatan o recâștigă din partea unui credul!

În aceeași măsură, inteligența este orientată și spre viitor: o decizie inteligentă se bazează pe proiecția unei ameliorări. De la mutarea unei piese pe tabla de șah la cea mai riscantă tranzacție bursieră, de la calcularea următorului pas pe sârma suspendată la 20 de metri deasupra pământului la extirparea unei tumori de 20 de kilograme, fiecare mișcare animată de inteligență respiră speranța unui mai bine.

Din această perspectivă, inteligența e mai valoroasă ca o avere tocmai pentru că ea poate sta la baza unei averi, la fel cum o decizie neinspirată poate ruina o avere fabuloasă. Să ne gândim numai la cazul lui Mark Zuckerberg, fondatorul Facebook, care a transformat ideea de socializare într-o afacere de miliarde de dolari, la Steve Jobs, fondatorul unei religii tehnologice, dar și la contraexemple ca Brian Hunter sau Howard Hubler – ultimii doi aflându-se în topul speculațiilor bursiere nereușite.

Prin urmare, inteligența este mai importantă decât o avere pentru că îi face pe oameni să-și orienteze scopul în funcție de succesele și eșecurile avute, pentru că operează cu memorie și ideal și-și calculează bine riscurile.

Cristina Gogâță

VARIANTA 34

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *invidie*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: *„Invidia, mărturisită sau nu, este totdeauna semn de inferioritate"*. (Simion Mehedinți, ***Civilizație și cultură***)

Scanned with OKEN Scanner

rezolvare

Încă din Biblie învățăm că invidia este un păcat capital, iar povestea despre Cain și Abel subliniază consecințele grave pe care le poate avea acest sentiment. Privită prin această optică, afirmația lui Simion Mehedinți, *Invidia, mărturisită sau nu, este totdeauna semn de inferioritate*, are valoare de axiomă, descriind raportul dintre cel invidios și cel invidiat.

În primul rând, a invidia pe cineva trădează nemulțumirea noastră față de ceea ce este sau are acea persoană. E ca și cum ne-am privi într-una din oglinzile acelea care deformează de la bâlciuri, atât că imaginea deformată ar fi a noastră, iar cea reală – a persoanei invidiate. Când realizările cuiva, felul în care arată sau în care se poartă, familia, relațiile, hainele, banii lui ne stârnesc invidia, ni se pare că o soartă prea surâzătoare i-a dăruit celuilalt ceea ce nouă ne lipsește, deși am fi fost la fel de îndreptățiți să avem succesul, banii, prietenii celui care ne-a stârnit invidia. Ce exemplu mai bun ar putea fi invocat aici decât mentalitatea lui Ion, din romanul omonim al lui L. Rebreanu: pentru Ion, averea lui Vasile Baciu este scopul suprem și, pentru a-și depăși statutul social, el încalcă toate legile morale, ignoră responsabilitățile care-i revin odată cu intrarea în posesia averii, în primul rând cea față de familie.

În al doilea rând, invidia ascunde frustrările acumulate în urma încremenirii noastre în proiecte pe care le amânăm, în visuri imposibile pentru noi, dar pe care nu le acceptăm ca posibile pentru alții. De ce să invidiem un sportiv de performanță, dacă noi nu avem aptitudini sportive de niciun fel, de ce să minimalizăm gândirea sclipitoare a unui matematician dacă noi nu înțelegem matematica peste programa de liceu? Cei buni, cei care reușesc au capacitatea și ambiția de a-și urma visurile, au încrederea care nouă ne lipsește, poate de aceea ne stârnesc invidia – văzându-i că reușesc, ne amintim de fiecare dată că noi am eșuat.

Prin urmare, invidia este un semn de inferioritate, de autosuficiență, pentru că cel invidios nu are inteligența necesară să îl perceapă pe cel invidiat drept un model, ci construiește o rivalitate inexistentă, consumându-și energia pentru a-și ridiculiza adversarul, în loc să se autodepășească.

Cristina Gogâță

VARIANTA 35

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *impactul ipocriziei asupra relațiilor interumane.*

rezolvare

Pentru vechii greci, cărora le datorăm termenul, *ipocritul* era actorul care imita un personaj străin. Dacă istoria a demonstrat că ipocrizia poate fi sinonimă cu diplomația sau o convenție socială necesară, modernitatea condamnă ipocrizia ca mască burgheză sub care se ascunde vidul și o plasează în opoziție cu autenticitatea, valoarea supremă.

Pe de o parte, cultura în care trăim își extrage moralitatea din preceptele biblice, printre care se găsește și porunca *Să nu minți!* – considerând fățărnicia un păcat capital.

Scanned with OKEN Scanner

Suntem învățați de mici să nu mințim, să fim sinceri, să ne asumăm răspunderea când greșim, să vedem bunătatea în oameni. Ni se dau contraexemple de oameni fățarnici și ipocriți; în basme, maștera cea rea și prefăcută e deconspirată și pedepsită, marea literatură formându-ne în direcția căutării și a cunoașterii de sine, a bătăliilor pentru adevăr și pentru sensul suprem al existenței.

Pe de altă parte, morala pe care o învățăm acasă și la școală se lovește de cultura imaginii, a interacțiunii nesincere cu cei din jur, a zâmbetului automat în fața aparatului de fotografiat, a unei existențe tot mai teatralizate și transferate în spațiul virtual. La școală există decaloage ale comunicării civilizate, toată lumea e învățată să nu mai spună *nu*, pentru a nu răni sentimentele celor din jur, iar librăriile își umplu vitrinele cu ghiduri de *Cum să...* Suntem învățați cum să zâmbim, cum să îi facem pe alții să se îndrăgostească de noi, cum să ne purtăm la interviurile de angajare, cum să ne îmbrăcăm pentru a impresiona – cum să ne falsificăm, în esență.

În concluzie, existența noastră devine tot mai teatralizată și mai concentrată pe imagine, iar în acest context sinceritatea este percepută ca o slăbiciune. Deși preferabil unei aprobări ipocrite – care ne lasă să rătăcim pe drumuri greșite –, refuzul sincer pare să devină o contraindicație într-o lume pentru care activitățile noastre par a avea numai aspecte bune sau care pot fi îmbunătățite.

Cristina Gogâță

VARIANTA 36

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *ironie*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: *„Ironia te face temut, dar nu popular"*. (Tudor Vianu, ***Opere***)

rezolvare

Tudor Vianu relevă în aserțiunea sa din *Opere* impactul ironiei asupra imaginii celui care o adoptă ca atitudine, și anume dobândirea calificativelor de *temut* și *nepopular*. În spiritul celor afirmate de autorul citatului, aducem argumente după cum urmează:

În primul rând, ironia generează teamă celorlalți prin faptul că expune public anumite slăbiciuni sau minusuri ale unei persoane, discreditând-o nu doar în propriii ochi, dar și în fața altor oameni. Ea trezește în victimele ironiei sentimente de disconfort sau umilință, rușine, dorința de a riposta, mânie, ură etc., cu excepția celor destul de liberi pentru a nu fi atinși de șarja verbală a altui semen. În consecință, un om ironic poate fi temut, dar niciodată nu ajunge să fie popular, tocmai din cauza efectelor resimțite de victimele sale.

În al doilea rând, ironia reflectă calitățile spirituale ale autorului. Din acest punct de vedere, ironicii trezesc respect sau chiar admirație pentru finețea puterii de observație, de pătrundere, pentru ingeniozitatea argumentului și formularea logică, cu singura condiție să nu fii tu obiectul observațiilor lor tăioase. De o forță moralizatoare mai mare decât umorul și mai benignă decât sarcasmul, ironia presupune totuși disprețul pentru om, cel puțin în momentul aplicării ei, sentiment perceput ca atare de către destinatar.

Scanned with OKEN Scanner

Din alt punct de vedere, ironia are efect doar când distanța intelectuală dintre emițătorul și receptorul unui asemenea mesaj este acceptabilă. În caz contrar, ironia se întoarce împotriva ei, se anihilează pe sine dacă jocul de cuvinte sau spiritul nu este înțeles. Ironia fină poate fi și savurată, pe când grobianismul calcă în picioare demnitatea umană. Ea se învață și poate cauza dependență celui care o exersează prin faptul că producerea ei se susține prin sentimente de satisfacție și superioritate. De multe ori ironia neînțeleasă de adversar îi prilejuiește emițătorului ei plăcerea unui actor de teatru.

În concluzie, T. Vianu se situează în asentimentul nostru prin cele afirmate.

Cristina Erdei

VARIANTA 37

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *însemnătatea cunoașterii istoriei.*

rezolvare

Pentru vechile popoare, cea mai mare pedeapsă era ștergerea numelui celui pedepsit de pe toate inscripțiile, așadar, scoaterea lui din istoria scrisă, din memoria colectivă. Nu departe de noi, filosoful George Santayana amintea că cei care-și uită trecutul sunt condamnați să-l retrăiască, sumbră premoniție a celor două războaie mondiale. Din această perspectivă, Constantin Dobrogeanu-Gherea are dreptate când afirmă că *Istoria ne învață multe, cu condiția să pricepem învățăturile ei*, fiindcă în istorie sunt surprinse victoriile, dar și eșecurile, conducătorii exemplari, dar și dictatorii.

Pe de o parte, discursul istoric are un specific identitar: istoria ne învață cine suntem, cărei națiuni aparținem, cum a trăit și a gândit acea națiune, prin ce s-a remarcat, cum a interacționat cu cei din jur, ce a făcut bine și unde a greșit. Cunoscându-ne istoria și miturile fondatoare, ne putem înțelege mai bine pe noi. Totuși, riscul major în acest caz este forța mistificatoare a istoriei, cum s-a întâmplat cu versiunea comunistă a istoriei. Altfel, cum se explică faptul că Vlad Țepeș încă este conducătorul-model pentru o mare parte dintre români?

Pe de altă parte, o versiune neutră a istoriei are valoarea unui excelent manual de morală, fiind un fin modelator al conștiinței sociale. De exemplu, cine cunoaște istoria secolului al XX-lea, înțelege riscurile pe care le implică un regim totalitar și se abține de la judecăți de valoare extremiste, spre deosebire de o persoană lipsită de cultură, care poate fi mult mai ușor de fascinat și de manipulat printr-o logică totalitară, care-și găsește dușmanii în categorii sociale sau rasiale, considerându-i vinovați de tot răul din lume.

În consecință, istoria este nu doar o parte a culturii noastre generale, un obiect de studiu la școală, ci un învățător, fiindcă este o oglindă a umanității în toate zvârcolirile și căutările ei!

Cristina Gogâță

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 38

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *inteligență*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: *„Există o diferență în limba română între* inteligență *și* deșteptăciune. *Eu îi ador pe* inteligenți, *însă îi detest pe* deștepți: *căci ei sunt giruiete* în bătaia tuturor vânturilor".* (Constantin Brâncuși, *cf.* Marin Bucă, ***Enciclopedia gândirii aforistice românești***)

**giruetă*, s.f. – instrument meteorologic cu care se determină direcția și intensitatea vântului

rezolvare

Constantin Brâncuși ilustrează într-un mod personal diferența pe care o face limba română între inteligență și deșteptăciune, exprimând implicit simpatia profundă pentru oamenii din prima categorie și mulțumindu-se a sugera disprețul pentru cea de-a doua. Situându-ne în asentimentul marelui artist, ilustrăm în continuare câteva aspecte specifice problemei arătate.

În primul rând, văzută de autorul citatului, inteligența apare ca o înzestrare nativă pe care posesorii ei n-o exploatează pentru a parveni cu orice preț; mai mult, ni se transmite indirect că acest gen de oameni nu sunt doar mai curați din punct de vedere moral, ci dovedesc și un soi de fermecătoare inocență, care-i face simpatici. Mai ales în ultima vreme, psihologii au încercat să catalogheze dotarea intelectuală în discuție după domeniile de afirmare ale individului. Astfel, se vorbește mai general despre inteligență concretă, abstractă, socială, dar și de una logico-matematică, spațială, muzicală etc., criterii calitative dublate de aspectul *cantitativ* al puterii de judecată. Oricum, inteligența operează în aria abstractului, în timp ce deșteptăciunea este îndreptată spre concret.

În al doilea rând, interesează și atitudinea față de cele două categorii, imaginea lor în planul existenței colective. Astfel, în timp ce noblețea făpturilor pur inteligente atrage admirația și simpatia, lipsa de caracter a deșteptilor, inconsistența lor morală generează dispreț, prin faptul că sunt dispuși la orice compromis, se dau după cum bate vântul.

În concluzie, susținem opinia lui Brâncuși, artist de-o inteligență aparte.

Cristina Erdei

VARIANTA 39

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *lene*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: *„Lenea e sinucidere blândă".* (Nicolae Iorga, ***Cugetări***)

rezolvare

Într-o formulare concentrată, de mare impact, N. Iorga atrage atenția în volumul său de *Cugetări* asupra pericolului mascat al lenevirii.

Scanned with OKEN Scanner

Ca prim argument în favoarea opiniei citate, aducem consecințele lenei asupra sorții unui individ. Lenea împiedică împlinirea de sine, valorificarea unor resurse care astfel se irosesc într-o continuă îndepărtare de orice țel, stopează o evoluție, aspect caracteristic parțial și suicidului. Omul evită din spirit de conservare să-și ia viața, pentru că manifestă respingere față de un asemenea act de violență îndreptată împotriva lui însuși. Pe de altă parte însă, somnolența spiritului, mai blândă, echivalează tot cu moartea; ea e acceptată mai ușor prin faptul că nu produce cutremurare, frică în fața barierei fizice a propriului corp și astfel se umple viața cu golul, cu lipsa de evenimente. Lenea poate fi greu scuturată pentru că este un parazit al minții, hrănit cu substanța vitală a acesteia – gândul, elanul.

În al doilea rând, lenea presupune mulțumirea de sine și, în absența unui plan, reducerea marilor realizări la niște lucruri mărunte, anularea motivației de orice fel. Mai mult, ea se poate manifesta ca o stare contagioasă, ce poate afecta nu doar grupuri mici ca familia, colectivul de muncă, ci chiar și un popor. Leneșii nu-și pun probleme și nu fac ipoteze asupra unor alternative, preferând să se scufunde într-o sinucidere lentă a minții.

În concluzie, cele câteva cuvinte ale maximei avertizează asupra pericolului de a trăi degeaba, cu atât mai grăitoare cu cât aparțin unui om care a lăsat în urmă o operă cât pentru două vieți.

Cristina Erdei

VARIANTA 40

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *forța de expresie a limbii materne.*

rezolvare

Ideea lui Mihai Eminescu, conform căreia limba e stăpâna noastră și nu invers, se validează în virtutea mai multor argumente, unele fiind arătate în cele ce urmează.

În primul rând, născându-ne în mijlocul unui popor, ne formăm în spiritul limbii sale, care ne *pecetluiește*, pentru că exprimă plenar, prin mijloacele ei specifice, nu doar o anumită concepție asupra lumii, ci și o sensibilitate unică. Aducem ca exemplu construcțiile idiomatice, adică expresiile, locuțiunile, atât de variate și deci pline de nuanțe, care își găsesc numai cu aproximație echivalentul când încercăm să le traducem. Astfel, putem compara sinonimele verbului *a muri* în expresii din română și engleză, constatând că nu găsim suprapunere perfectă.

În al doilea rând, cu toată vastitatea sa, idiomul reprezintă un instrumentar limitat, iar creatorul de limbă, gânditorul, poetul etc. sunt obligați să respecte legile acestuia, pentru a se face înțeleși. Prins între constrângerile poeziei cu formă fixă sau cele ale simplei versificații și numitele reguli sau legi, Eminescu însuși mărturisea: *De mult mă lupt cătând în vers măsura.* Înțelegem, prin urmare, cât de tiranică poate fi această *stăpână*, care ne obligă să ne adaptăm discursul la forme preexistente.

În concluzie, autoritatea limbii – ca structură universală ce surprinde și inventează deopotrivă realitatea – funcționează atât în operele literare, cât și în viața cotidiană.

Cristina Erdei

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 41

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *ce înseamnă a citi o carte bună*, pornind de la o idee identificată în una dintre următoarele afirmații ale lui George Călinescu:

1. *„Marile creații literare sunt acelea în care eroii au pătruns adânc în realitate, încât numele autorului ne devine indiferent".*
2. *„O operă literară care nu te face să gândești nu e nimic. E de la sine înțeles că numai viața plină poate provoca acest proces, iar nu enunțarea abstractă a problemei".*

rezolvare

În citatele alese pentru a ilustra *ce înseamnă o carte bună*, George Călinescu susține că memoria colectivității validează drept mari creații literare textele în care eroii sunt imitații atât de reușite ale realității, încât îl eclipsează pe însuși autorul lor. Cele două reflecții sunt rodul experienței unui critic și prozator credibil, la ale cărui opinii aderăm cu argumentele de mai jos.

În primul rând, literatura ca ficțiune pune la îndemâna cititorului un mijloc de *a experimenta*, prin lectura de identificare, și alte variante ale existenței, fără niciun risc pentru el. Chiar dacă fiecare text conține o morală, valorifică o temă, nu aceste aspecte atrag sau provoacă fascinația, ci impresia de *viață plină, iluzia realității.* Cartea este vie dacă, în măsura în care își provoacă lectorul, îl obligă să gândească, să-și asume o poziție, să evalueze.

În al doilea rând, ne putem întreba, pe bună dreptate, cum se explică interesul pentru situațiile și faptele verosimile în detrimentul celor cultivate de literatura de tip fantastic. Răspunsul ar fi că omul caută povești despre om pentru a evada din lume într-un loc unde se poate regăsi. Cu alte cuvinte, el suprapune ficțiunii un tipar al realității, apreciind eroii care au pătruns adânc în viață, fapt ce constituie un criteriu valoric pentru opera literară. În mod paradoxal, personajul reprezentativ se întoarce în realitatea ce l-a inspirat și devine, la rându-i, un reper în conștiința unei colectivități culturale, dobândind autonomie față de creatorul său. Date fiind aceste condiții, autorul este pus între paranteze, deoarece tiparul pentru realitate este eroul, astfel încât vorbim despre un Cațavencu, un Dandanache etc., fără să conștientizăm, pe moment, că în spatele lor stă Caragiale.

În concluzie, George Călinescu, el însuși mare creator de ficțiune, enunță două dintre criteriile ce jalonează calitatea unei cărți.

Cristina Erdei

VARIANTA 42

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *atitudinea luptătoare*, pornind de la o idee exprimată în una dintre următoarele afirmații:

1. *„Biruința nu-i obligatorie. Obligatorie e lupta."* (N. Steinhardt, ***Jurnalul fericirii***)
2. *„Lupta întărește pe cel slab și primejdia mărește pe cel tare."* (Al. Russo, ***Cântarea României***)

Scanned with OKEN Scanner

rezolvare

În citatul din *Jurnalul fericirii*, N. Steinhardt situează importanța luptei deasupra celei a biruinței, opinie la care aderăm și noi.

Ca prim argument, plecăm de la premisa că lupta este un argument necesar supraviețuirii, reprezentând singura atitudine ce face posibil succesul. Fără angajarea cu toate forțele nu există nicio șansă de reușită. Pe de altă parte, ea se învață, se construiește în timp ca urmare a unor experiențe văzute la alții sau trăite de sine și poate deveni pur și simplu deprindere. Adaptarea la viață presupune rezolvarea unor probleme, iar pasivitatea nu favorizează acest lucru, mai ales când situațiile neprevăzute se precipită în același timp. Renunțarea la luptă accentuează sentimentul descurajării care o și generează, de fapt, intrându-se astfel într-un cerc vicios. Mai mult, abandonul scade stima de sine și există riscul scufundării într-o stare depresivă, mai ales dacă standardele persoanei sunt înalte.

În al doilea rând, lupta nu asigură automat biruința. „Nu e important să câștigi, important e să participi." Ce câștigi din participare? Experiență, forța de a nu te da bătut, de a te autodepăși, stimă de sine pentru că ai încercat, o bună cunoaștere a punctelor tale slabe și a celor tari. În următoarea luptă, toate acestea sunt de mare folos și poate vor aduce biruința.

Există însă și situații paradoxale: omul știe că nu va obține ce-și dorește, dar continuă să lupte pentru că aceasta îl ajută să imprime un sens propriei vieți. Este și cazul lui N. Steinhardt, ajuns în temnițele comuniste pentru că a refuzat să trădeze; deși nu a știut niciun moment dacă va fi eliberat sau va muri acolo, totuși a dus o luptă spirituală permanentă împotriva lipsei de speranță și, în cele din urmă, a învins.

În concluzie, dăm dreptate autorului în privința luptei ca mijloc de supraviețuire, cu atât mai mult cu cât reflecția pornește dintr-o experiență personală ce poate servi drept pildă oricui.

Cristina Erdei

VARIANTA 43

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *importanța speranței pentru dezvoltarea umană.*

rezolvare

Starea de fericire nu este posibilă decât atunci când există speranță. Imposibil de definit rațional, speranța guvernează majoritatea acțiunilor și proiectelor oamenilor, determinând dezvoltarea lor bântuită adesea de spectrul eșecului.

Pe de o parte, această concepție pare o abordare pesimistă a ideii de fericire, deoarece fixează fericirea într-o permanentă amânare. Se relevă utopia împlinirii oricărei forme a fericirii, considerând mai degrabă că aceasta este ceva ce nu se atinge niciodată, dar pentru căutarea căreia omul merită să alerge toată viața. De exemplu, unii se iluzionează că pot descoperi bucuria autentică în cărți, shopping, călătorii, ba chiar în droguri sau alcool, însă toate aceste așa-zise pasiuni rămân, în realitate, simple căi mai mult sau mai puțin nocive de găsire a sentimentului fericirii.

Scanned with OKEN Scanner

Nu altul e cazul faimosului Don Quijote, care, deși crede că descoperă sensul existenței la fiecare pas, ajunge să dezvăluie că tot itinerariul său imaginar reprezintă drumul sinuos al împlinirii unei fericiri fictive. Speranța, așadar, e cea care îi întreține, fie și pentru puțină vreme, bucuria de a trăi.

În același sens înțelepciunea vechilor latini ne propune un dicton elocvent în acest sens – *dum spiro spero* (*cât timp respir sper*). Pentru că nădejdea oferă individului motivația să depășească toate neîmplinirile, ratările, dezamăgirile sau chiar tragediile inerente existenței.

În concluzie, singura modalitate cât se poate de umană de a privi realizarea stării de fericire rămâne încrederea deplină în forța speranței. Dacă până și nădejdea se pierde, nu doar fericirea este anulată, ci chiar sensul existenței.

Cosmin Borza

VARIANTA 44

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *nedreptate*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: *„Nedreptatea o facem nu numai când nu dăm cuiva ceea ce i se cuvine, ci și când îi dăm ceea ce nu i se cuvine"*. (Ioan Slavici, ***Opere***)

rezolvare

Afirmația lui Ioan Slavici reprezintă o replică adecvată conceptului recent de *discriminare pozitivă*, din moment ce nedreptatea nu înseamnă doar privarea meritoșilor de beneficiile ce li se cuvin, ci și recompensarea excesivă a impostorilor.

În primul rând, nedreptatea poate fi o formă de selecție care ignoră adevăratele ierarhii. Astfel, un om se poate considera nedreptățit atunci când realizările sale nu sunt evaluate de ceilalți în concordanță cu valoarea lor. Însă tot despre absența dreptății se poate vorbi și în cazul în care performanțele discutabile sunt puse pe picior de egalitate prin intermediul unor criterii nerelevante. De exemplu, notele unui elev au aceeași importanță pentru accederea în învățământul superior, indiferent de instituția de învățământ la care au fost obținute. Or, elevii de la liceele cu renume, unde exigența este o carte de vizită, sunt nedreptățiți, ei concurând cu alți colegi proveniți din școli în care indulgența ar fi elementul definitoriu.

În al doilea rând, în ansamblul ei, cultura actuală obișnuiește să instituționalizeze nedreptatea sub masca promovării ideii de echitate socială. Astfel, cei care fac parte dintr-o minoritate ajung să aibă drepturi, uneori, superioare față de majoritari.

E vorba aici de un transfer de putere care îi avantajează pe cei care, aparent, sunt defavorizați. Numai că odată cu această grijă pentru egalitatea de șanse se produce și reversul, adică nedreptățirea unei categorii din simplul motiv că se află în majoritate.

În concluzie, conform ideii aforistice că drumul spre iad este pavat cu intenții bune, se poate afirma că nedreptatea apare chiar și în sânul celor mai bine intenționate retorici ale dreptății.

Cosmin Borza

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 45

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *tăria de caracter*, pornind de la ideea identificată în următoarea afirmație: *„Dacă știm să primim cu sufletul deschis bucuriile, dacă așteptăm mereu însetați fericirea, trebuie să știm primi și loviturile și nenorocirile, trebuie să ne așteptăm și la nefericire”.* (Liviu Rebreanu, ***Opere***)

rezolvare

Deși, atunci când le experimentăm, fericirea și nefericirea ni se par două categorii incompatibile, totuși o trăire autentică a acestora demonstrează consubstanțialitatea lor. După cum afirmă și Liviu Rebreanu în fragmentul citat, omul nu poate înțelege pe deplin fericirea dacă nu e capabil să accepte valoarea terapeutică a nefericirii.

În primul rând, căutarea fericirii permanente conduce la hedonism, adică la o trăire iluzorie, prin care singurul scop în viață rămâne satisfacerea oricând și oriunde a propriilor noastre dorințe. Fericirea devine în acest caz echivalentă cu împlinirea dorințelor proiectate, chiar dacă ele nu au nicio legătură cu prezentul. Însă unicul mod autentic de a depăși momentele în care dorințele noastre nu se realizează este acela de a accepta conștient cacealmaua oricărui univers ireal, autist. Deci, de a primi fără remușcări sau melodrame problemele și loviturile vieții, cu atât mai mult cu cât – după cum am arătat – bucuriile sunt de cele mai multe ori doar simulacre ale fericirii.

În al doilea rând, protecția excesivă față de nefericire (a se vedea cazul copiilor de bani gata sau al celor cu părinți hiperprotectivi) produce personalități fragile și cu mari probleme de adaptare socială. Pentru că obstacolele pe care viața ni le pune în cale reprezintă etape necesare în cadrul maturizării fiecăruia dintre noi, după cum subliniază Liviu Rebreanu când avertizează că „trebuie să știm primi și loviturile și nenorocirile”.

Așadar, nefericirea nu trebuie să ne ia prin surprindere, loviturile și nenorocirile fac parte și ele din viață.

Cosmin Borza

VARIANTA 46

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *rolul textelor literare pentru descoperirea propriei identități.*

rezolvare

Dacă literaratura este o arhivă a gândirii și a comportamentului aferent, putem face apel la ea în procesul de formare a generațiilor.

În primul rând, azi, în ciuda mijloacelor de comunicare fără precedent, comuniunea interumană rămâne la un nivel superficial, prea puțin satisfăcător în oferirea

Scanned with OKEN Scanner

explicită a unor modele pentru copii și tineri, de aceea literatura poate fi o resursă în demersul de autocunoaștere prin ceea ce se numește lectură de identificare. Cu alte cuvinte, citind anumite scrieri, avem surpriza să ne descoperim în personaje, cu uimirea și încântarea că mai există „cineva" asemenea nouă, indiferent de criteriul moral al faptelor. Și apoi, coerența „caracterului" poate fi un indicator demn de luat în seamă pentru anticiparea evoluției noastre, dincolo de situații și de specificul unei epoci.

În al doilea rând, societatea contemporană nu favorizează o cultură a sentimentului, mai exact, avem o diversitate de trăiri pe care, din păcate, nu le știm asocia cu o denumire, prin urmare, suntem, într-un fel ciudat, străini de noi înșine. Nu întâmplător, se generează în acest mod patologii ale sufletului. Literatura prezintă avantajul de a corela evenimente, gânduri și stări sub forma unor „episoade" ușor de configurat în tipologii recognoscibile ulterior.

În concluzie, literatura poate fi considerată un mijloc de autocunoaștere, poate cel mai delectabil.

Cristina Erdei

VARIANTA 47

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, *despre importanța studiului epocilor literare pentru înțelegerea operei.*

rezolvare

Putem considera opera literară ca o rezultantă a tendințelor estetice derivate, la rândul lor, din mișcările ideologice, religioase, politice etc. amprentate unei epoci anume; deci, înțelegerea „părții" este condiționată de cea a „întregului".

În primul rând, textul literar este interpretabil la mai multe niveluri, iar un mesaj minimal al acestuia poate fi dedus, în general, analizându-l și fără a-i cunoaște autorul, volumul sau anul apariției. Perspectiva culturală însă lărgește semnificativ înțelegerea intenției creatorului prin faptul că geneza operei elucidează o serie de aspecte ambigue sau chiar aluzii inserate subtil „țesăturii" de cuvinte, altfel ignorate de cititorul „naiv". Asemenea unui copac, creația literară are o parte vizibilă, cu trunchi, ramuri și frunziș, dar și una subterană, care explică și susține verticalitatea întregului. În mod simbolic, „rădăcinile" sunt ancorate timpului, epocii cu toată gama de curente și mode adverse și complementare, concomitent. Nu întâmplător amintea Eugen Lovinescu de acel „spirit al veacului" sau „saeculum" vrând să explice principiul sincronismului, cu alte cuvinte, nu se poate face abstracție de influența epocii, și implicit a gustului estetic asupra creației unui autor de literatură, fie el un promotor sau un reacționar al unei tendințe.

În al doilea rând, opera literară nu apare spontan, ci se conturează în urma unui proces îndelung pregătit de generațiile anterioare, care converg prin producțiile literare spre o anumită direcție. De exemplu, a fost nevoie de întreaga generație pașoptistă, cap al modernității, animată în manieră romantică de aspirații revoluționare, nu doar în domeniul literaturii, ci în primul rând social și politic, ca să existe un poet de anvergura lui Mihai Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

În concluzie, contextualizarea operei în epoca de apariție favorizează înțelegerea ei.

Cristina Erdei

VARIANTA 48

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *importanța cunoașterii interpretărilor date de către autori propriilor texte literare.*

rezolvare

Nu doar elevii se întreabă adesea care este adevărata intenție a creatorului în privința mesajului transmis de textul său, dincolo de varietatea de interpretări primite de la cititorii mai mult sau mai puțin avizați.

În primul rând, interesează aspectele de revoluție estetică. Adesea, scriitorii oferă „cheia" propriilor scrieri, fapt interesant, până la un punct, pentru că nu aceasta este „soluția definitivă", întrucât textul, odată încheiat, conține independent de voința autorului său o adevărată paletă de semnificații ce emană din pluralitatea de sensuri a cuvintelor în sine, dar și a combinațiilor la nivel de sintagmă, frază, din corpul literar ca întreg. Este ceea ce Umberto Eco numea „intentio operis". Pe de altă parte, nu putem face abstracție de construcția culturală a cititorului, o vastă umbrelă de achiziții sociale, psihologice, ideologice, bibliografice ce formează o grilă implicită și oarecum automată de sens, cu alte cuvinte, „intentio lectoris". Aceste trei „intenții" sunt interesante din punctul de vedere al istoriei literare și al evoluției estetice, pentru că jalonează un parcurs nuanțat de interpretare, menit să reflecte permanenta fermentație de idei a omenirii. Spre exemplu, să ne gândim la *Luceafărul* eminescian, cu bine-cunoscuta însemnare pe marginea unui manuscris: „Aceasta este povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este, că, dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ nu e nici capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc". A urmat, din partea criticii, „lirica măștilor", iar în epoca patronată de calculator, tablourile de compoziție au ajuns să fie asimilate programelor Windows...

În al doilea rând, din cauza ambiguității sau a bogăției de semnificații, înțelegerea creației literare parcurge nu doar un proces sinuos, ci poate genera ipoteze divergente până și pentru autor, deci un punct de reper oferit de acesta este oricând binevenit. Chestionat în privința dramei *Iona*, Marin Sorescu, într-o epocă de cenzură, mărturisea că „Am uitat absolut totul... Nu pot să vă răspund nimic... Totul mi se încurcă în memorie. Știu numai că am vrut să scriu ceva despre un om singur, nemaipomenit de singur".

În concluzie, cunoașterea interpretărilor oferite de scriitori propriilor texte prezintă un real interes, dar nu au cum să devină grile unice/absolute ale înțelegerii unei creații estetice.

Cristina Erdei

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 49

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *importanța cunoașterii formației intelectuale a unui scriitor pentru mai buna înțelegere a operei.*

rezolvare

Preocupările intelectuale ale scriitorului influențează natura și calitatea operei, de aceea, cunoașterea lor este relevantă pentru buna ei comprehensiune.

În primul rând, orice autor manifestă o construcție intelectuală, reflectată, firește, și în textele sale. Nu putem concepe ca pe acesta să îl reprezinte, cotidian, anumite convingeri estetice, ideologice, politice, religioase etc, iar scrierile să-i fie fără tangență cu acestea, deci, invariabil, formația intelectual-profesională își pune amprenta și asupra lor. Spre exemplificare poate fi menționată orientarea conservatoare junimistă, cu Titu Maiorescu ca „spiritus rector", a cărui teorie a „formelor fără fond", ce se opune împrumuturilor vestice de fațadă, favorizează creșterea organică, prin forțe proprii, a zestrei culturale și de civilizație românești. În aceeași direcție se situează Mihai Eminescu, în articolele cu caracter social-politic, dar și în poezii ce valorifică bogăția spirituală a neamului său, mergând până la substratul dacic, în *Sarmis* sau în *Gemenii*. Nu de puține ori, aspirațiile politice, sociale sau religioase ale unui moment istoric de cumpănă prevalează asupra principiului estetic, adică literatura servește ca instrument al unor valori străine de „lumea ficțiunii ideale", cum se exprima același Maiorescu într-un articol dedicat moralității operei de artă, din 1885. Astfel, suflul patriotic animă lirica lui lui A. Mureșanu, M. Eminescu, G. Coșbuc, O. Goga, cel metafizic, religios, pe T. Arghezi, I. Alexandru etc.

În al doilea rând, înclinațiile intelectuale influențează esențial creația, înțelegând prin aceasta abilități naturale favorizate de un anumit tip de inteligență, predominant în raport cu celelalte, conform teoriei inteligențelor multiple a lui Gardner. Pilduitoare este poezia intelectualizată, criptică, a lui I. Barbu, cunoscutul matematician Dan Barbilian, și autorul conceptului geometric ce îi poartă numele. După cum mărturisea acesta, „există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde aceasta se întâlnește cu poezia", explicabil pentru nivelul înalt de abstractizare din creațiile ultimei etape poetice, în concepția lui T. Vianu, cea ermetică. Exemplele pot continua cu romanele camilpetresciene, subiective, sau cu cele ale criticului și esteticianului G. Călinescu etc.

În concluzie, opiniile scriitorilor despre creație, în general, orientările lor estetice merită cercetate pentru o bună contextualizare a operei.

Cristina Erdei

VARIANTA 50

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *importanța studierii limbilor clasice în școli, indiferent de profilul acestora.*

Scanned with OKEN Scanner

rezolvare

Considerându-le „moarte", pierdem multiple avantaje ale cunoașterii limbilor clasice.

În primul rând, greaca și latina sunt vehiculul culturii și al civilizației europene de veacuri, cele mai importante scrieri fiind transmise prin aceste limbi, de la texte cu caracter sacru, precum Biblia, până la tratatele de medicină ale lui Hippocrate, Avicena etc. Științele naturii și cele tehnice folosesc denumiri universale în limba lui Cicero, iar obiecte, substanțe nou apărute primesc nume plecând de la tezaurul lexical greco-latin, ca, de exemplu, banalul „automobil", compus din „auto", însemnând „de la sine", „prin mijloace proprii" și „mobil", „ceva care se mișcă". Altfel spus, există mari șanse să întâlnim cuvinte de proveniență cultă și să le putem descifra sensul imediat, cu condiția să cunoaștem elemente de etimologie, știința care se ocupă cu studiul originii lexicale, or, acest lucru ne obligă la cunoașterea celor două limbi măcar la un nivel elementar. Pe de altă parte, învățarea unei limbi străine de circulație, a unei *lingua franca*, este mult mai accesibilă, fiindcă, invariabil, datorită aspectelor de evoluție istorică, religioasă etc, popoarele moderne au suferit, în timp, influența culturii latine, mai ales, și, prin ea, a celei grecești.

În al doilea rând, nu poate fi ignorat aspectul spiritual: există un cert interes pentru lectura sau pentru studiul unor texte valoroase în limba lor de origine, fapt ce depășește interesul specialiștilor din domeniile filologice, poate datorită unui timp revolut, de suprasaturație tehnologică și de reorientare spre alte epoci, spre natură etc.

Nu în ultimul rând, achizițiile intelectuale jalonează prestigiul social, în cercuri care prețuiesc eleganța unor rostiri cu puternice reverberații poetice, filosofice și religioase.

În concluzie, limbile clasice merită studiate în școli, ca instrument universal de orientare lexicală, culturală, ba chiar existențială.

Cristina Erdei

VARIANTA 51

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *importanța studierii convențiilor literare la orele de limba română.*

rezolvare

Pe parcursul școlii, începând cu clasele mici și până la terminarea liceului, elevii chestionează adesea utilitatea noțiunilor de teorie literară, aplicate cu prilejul studiului de text literar în fiecare an, fapt nu lipsit de noimă.

În primul rând, noțiunile de teorie literară, precum eul liric, naratorul, genul literar, nuvela, poezia fac parte din zestrea spirituală a omenirii, aparțin culturii generale. În sine, aceste noțiuni sunt abstracte, nu pot forma obiectul unei delectări estetice, ci trebuie înțelese contextual, ca instrumente de realizare a unei scrieri. Câtă vreme

Scanned with OKEN Scanner

cartea prezintă interes, cititorul avizat este obligat în procesul lecturii să țină seama de aceste aspecte pentru a evita unele erori, precum atribuirea de opinii autorului, deși acestea sunt exprimate de narator sau de personaje, distingerea ficțiunii de realitate sau de scrierile autobiografice cu mai mare sau mai mică valoare de adevăr etc. Aceste convenții pregătesc terenul pentru asimilarea altor arte, conexe, precum cea dramatică, unde spectatorul, de această dată, trebuie să știe că pe scenă se imită viața, nu se trăiește, așa cum nu înțelege personajul shakespearian Bottom, din *Visul unei nopți de vară*, îngrijorat că doamnele din public se vor speria de leu, un personaj din piesa pregătită de câțiva naivi...

În al doilea rând, cartea ca obiect de cultură suferă o continuă schimbare, plecând de la elementele constitutive amintite mai sus, astfel încât surprinderea acestei evoluții produce mult râvnita plăcere estetică, prin complicitatea cititorului la provocarea adresată lui de către autor printr-un, de fiecare dată, alt experiment ficțional.

În concluzie, studiul convențiilor literare în școală nu este lipsit de sens, ci oferă șansa de a fi fructificat dacă și când individul se maturizează pentru un fapt de cultură.

Cristina Erdei

VARIANTA 52

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *importanța studierii istoriei pentru înțelegerea textului literar.*

rezolvare

Cunoașterea evenimenelor istorice și a semnificației lor este esențială pentru înțelegerea contextului cultural evocat în scrierile literare.

În primul rând, unele scrieri fac referire la anumite epoci, fapte, întâmplări cu caracter istoric, fie că respectă adevărul sau nu, astfel încât, pentru a dobândi o imagine de ansamblu asupra lor și a pătrunde raporturile de cauzalitate, suntem obligați să cunoaștem trecutul. Astfel, în romanul *Ion*, de Liviu Rebreanu, naratorul nu menționează explicit, printr-o dată, când anume se desfășoară acțiunea, dar deducem din context că ne găsim în perioada antebelică prin referințe ca folosirea limbii maghiare în instituțiile de stat, în sala de judecată, la școală, tribulațiile lui Titu Herdelea ca ajutor de notar, lupta intelectualilor români pentru un loc în Camera Deputaților din Budapesta. Această concluzie aduce alte explicații pentru atitudinile unor personaje, precum cea a preotului Belciug la procesul lui Ion cu Simion Lungu, trădarea avocatului Grofșoru de către bătrânul Herdelea, mândria de familie a preotului Pintea, cu fii și fiice peste munți ori în marile orașe ardelenești. Pe de altă parte, unele scrieri sunt inspirate din întâmplări semnificative istoric, dar și cu încărcătură autobiografică, ceea ce face și mai interesant laboratorul de creație, cum este cazul romanului *Pădurea spânzuraților*, creat de același Rebreanu; plecând de la un document vizual, o poză sugestivă, conținând imaginea unei execuții marțiale, și de la tragedia fratelui autorului, Emil, omorât pe frontul românesc din

Scanned with OKEN Scanner

ordin austro-ungar, în 1917, scriitorul modifică subiectul inițial, recompune imaginea lui Apostol Bologa, dezertor din rândurile armatei numite mai sus, dar îndrăgostit de o tânără maghiară.

În al doilea rând, editarea unor texte în situații istorice tensionate prezintă interes din punctul de vedere al cercetătorilor, și putem evoca aici romanele lui Marin Preda, scrise sub cenzura comunistă. Merită menționate inclusiv nume sonore ale culturii interbelice interzise în spațiul public și compromise în cel privat.

În concluzie, studiul istoriei este vital pentru înțelegerea literaturii, de vreme ce oferă un context interpretativ revelator pentru aspecte imposibil de sesizat prin alte grile de lectură.

Cristina Erdei

VARIANTA 53

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *rolul cunoașterii literaturii universale pentru înțelegerea textelor critice.*

rezolvare

Din moment ce cărțile se nasc din cărți, înțelegând prin aceasta folosirea ca sursă de inspirație de către scriitori a textelor disponibile până în momentul publicării creației personale, iar critica urmărește, printre altele, această filiație, nu greșim dacă acordăm literaturii universale un loc fundamental în sfera noastră de interes pentru cultură.

În primul rând, din literatura consacrată a lumii au pătruns nu doar în vocabularul specialiștilor, ci și în exprimarea cotidiană nume de personaje emblematice pentru anumite trăsături de caracter, precum „un Harpagon", „un Tartuffe", „un Shylock" sau substantive comune derivate de la cele proprii, în virtutea principiului evocat mai sus: bovarism, oblomovism, donjuanism etc. Ignorarea acestei realități ne pune în imposibilitatea de a înțelege complet și rapid mesajul ce conține asemenea referințe culturale.

În al doilea rând, fără o lectură prealabilă a tezaurului literar, aprecierile critice rămân în mintea cititorului ignorant la simplu nivel de informație, fără a putea pătrunde mecanismele intrinseci. Menționez, spre exemplificare, cazul romanului călinescian *Enigma Otiliei*, etichetat ca fiind „balzacian" și totuși, „departe de Balzac" sau, mai frapant, caracterizat printr-un „balzacianism fără Balzac", fapt ce produce derută, la prima vedere. În favoarea balzacianismului s-au găsit rapid, încă de la început, argumentele știute și pe care, în absența informației de la sursă, recte, lectura lui Balzac, le putem asimila, fiindcă sunt exterioare. Dificultățile de comprehensiune încep la partea „fără Balzac", fiindcă țin de nuanțe intrinseci, sesizabile numai inițiatului, ca de pildă, luciditatea autorului în construirea personajelor, dublarea lui de către esteticianul Călinescu, introducerea comicului, străin de tipologiile originale, balzaciene.

În concluzie, dincolo de aspectele faptice, niciun critic literar nu poate reda inefabilul literaturii adevărate, universale.

Cristina Erdei

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 54

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *„utilitatea" literaturii.*

rezolvare

Problema „utilității" literaturii a înnegrit file cu rânduri melancolice sau cinice, căci ea hrănește sufletul, dar poate la fel de bine aduce foloase materiale, printr-o adevărată industrie a cărții.

În primul rând, literatura este o sursă de cunoaștere a lumii cu adevărat profundă într-o eră a informației accesate instantaneu prin internet. Din păcate, acesta favorizează o relaționare umană la nivel superficial, cu șanse mici de cunoaștere a sinelui și a celorlalți. Din altă perspectivă, contează mult nu atât faptul că textul spune ceva, ci și cum o spune, că lasă imaginației toate posibilitățile, nu le restrânge la o variantă limitată și limitativă ca în cadrul cinematografiei. De exemplu, fiecare își poate construi propria imagine asupra unui personaj, prin completarea și personalizarea fizionomiei sugerate de autor, pe când cineastul prezintă propria versiune, una singură, retrânsă – e adevărat, uneori, foarte reușită. Protagoniști inspirat concepuți continuă să obsedeze cititori tocmai prin ceea ce nu se spune despre ei, nu se arată, dar se transmite cu o putere de sugestie mai pregnantă decât vizualul. Și e suficient să amintim aici eroinele scriitorilor ruși precum Dostoievski, Tolstoi, Turgheniev sau, de ce nu, o Doamnă T., Otilia lui Călinescu, Donna Alba... Pe de altă parte, cartea sădește în minte semințe ale înțelegerii care germinează în timp, motiv pentru care ne întoarcem la literele iubite iar și iar, pentru că ele codifică esențe pentru personalitate, dezvoltă un tip de gândire de adâncime, incomparabilă ca diversitate și relevanță pentru conceptul de umanitate.

În al doilea rând, cartea rămâne o sursă de consolare pentru un dat al omului: singurătatea existențială. A scris atât de mult despre sine, el, încât, vorba poetului „Toate-s vechi și nouă toate", paginile cărților cuprind, practic, toate experiențele posibile, toate avertismentele... pentru cine trece de anumite bariere, pentru a le parcurge și a se lăsa marcat de ele. Nu oricine poate citi literatură, și deci să beneficieze de înrâurirea ei, de aici sentimentul de oraș interzis pe care-l au unii vizavi de ea.

În concluzie, literatura încă rămâne o valoare, de „utilitatea" ei putând beneficia chiar și cei care nu îi înțeleg autentic funcțiile, rosturile ori potențialitățile.

Cristina Erdei

VARIANTA 55

Scrie un text de tip argumentativ, de 15–30 de rânduri, despre *importanța lecțiilor de comunicare la orele de limba română.*

Scanned with OKEN Scanner

Importanța comunicării este atât de evidentă, încât propoziția se transformă într-o axiomă. Și totuși, comunicăm destul de prost, ineficient, urât, periculos și lista calificativelor de acest fel poate continua, de aceea, a învăța comunicarea în școală devine o necesitate.

În primul rând, studiind comunicarea în școală, există șansa de a întrerupe un ciclu nefericit de obișnuințe în acest domeniu, prin formarea unor generații care să transmită și să consolideze bune practici. În general, conceptul avut în vedere este înțeles doar în varianta lui verbală, fără să se cunoască ponderea mult mai mare în mesaj a aspectului nonverbal, mimic și gestual, de postură corporală, și al celui paraverbal, al sunetelor nearticulate, precum tușitul, dresul vocii, oftatul etc. Aceste elemente, unele prea puțin conștientizate de noi, până a le transforma în ticuri, trădează cu adevărat intenția vorbitorului, în contradicție sau consonant cu ceea ce spune el și pot deservi relațiilor interumane, după caz.

În al doilea rând, cadrul instituțional și vârsta școlarității reprezintă cel mai bun context de învățare a comunicării sub forma unui training condus de un specialist, profesorul de limba română și nu numai, exersat în cadrul unui grup restrâns, clasa de elevi, urmat de extinderea comportamentului la toate situațiile de viață. Pe de altă parte, se impune distincția dintre comunicarea scrisă, cu anumite rigori normative, în funcție de factorii comunicării, adică statutul și rolul emițătorului, al receptorului etc, și comunicarea orală, mai expusă prin cutume compromisului în raport cu regulile gramaticale, de exemplu. În școală se învață aspectele funcționale ale scrisului, cum se alcătuiește o cerere, scrisoare etc, criteriile implicate, adaptarea discursului la situația de comunicare. Astfel, avem în vedere și factorii culturali aferenți, prin etnie, rasă, instituție, persoană etc, deoarece ne adaptăm mijloacele la cerințele momentului.

Având în vedere cele de mai sus, putem concluziona că studiul comunicării în școală este cel mai potrivit pentru a revoluționa cu adevărat societatea.

Cristina Erdei

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Subiectul 3
30 de puncte

VARIANTA 1

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *relațiile dintre două personaje* care aparțin unui *basm cult* studiat. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– prezentarea a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru construcția personajelor alese (de exemplu: *temă, perspectivă narativă, acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, modalități de caracterizare, limbaj* etc.);
– evidențierea situației inițiale a celor două personaje, din perspectiva tipologiei în care se încadrează, a statutului lor social, psihologic, moral etc.;
– relevarea trăsăturilor celor două personaje, semnificative pentru ilustrarea relațiilor, prin raportare la două episoade/secvențe narative ale basmului cult ales;
– exprimarea unei opinii argumentate despre relațiile dintre cele două personaje, din perspectiva situației finale/a deznodământului.

Notă (valabilă pentru toate variantele subiectului al III-lea)!
Ordinea integrării reperelor în cuprinsul lucrării este la alegere.
Pentru **conținutul** eseului vei primi **16 puncte** (câte 4 puncte pentru fiecare cerință/reper); pentru **redactarea** eseului vei primi **14 puncte** (*organizarea ideilor în scris* – 3 puncte; *utilizarea limbii literare* – 3 puncte; *abilități de analiză și de argumentare* – 3 puncte; *ortografia* – 2 puncte; *punctuația* – 2 puncte; *așezarea în pagină, lizibilitatea* – 1 punct).
În vederea acordării punctajului pentru redactare, eseul trebuie să aibă minimum 2 pagini.

rezolvare

Relațiile dintre două personaje dintr-un basm cult
Textul ales: *Povestea lui Harap-Alb*, de Ion Creangă

- Primul aspect care atrage atenția în lectura basmelor este opoziția evidentă dintre Bine și Rău. Acest raport are la bază preconcepția – pe care niciun cititor nu o poate ocoli – că orice poveste trebuie să aibă un personaj pozitiv și unul negativ, rămânând ca, în funcție de orizontul său de așteptare, să se identifice cu un caracter sau cu celălalt. Niciodată însă consumatorul clasic de narațiuni miraculoase nu încearcă să interpreteze comportamentul personajelor altcumva decât prin această obișnuită antiteză dintre însușirile pozitive și cele negative. Dacă vrea să întâlnească firi convulsive, scindate, contradictorii, un astfel de lector preferă romanele condiției umane, de la Dostoievski până la Camus. Nu unui public comod se adresează, în fond, basmul lui Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb*, din moment ce protagonistul

nu deține nicio putere supranaturală – cum se întâmplă cu personajele pozitive din specia populară –, după cum nici antagonistul, l-am numit aici pe Spân, nu adună exclusiv însușiri negative, ci este dezvăluit ca un *rău necesar*.

1. Patru elemente ale discursului narativ semnificative pentru construcția personajelor

- În primul rând, această ambiguitate a statutului personajelor este susținută de o serie de elemente caracteristice discursului narativ. Astfel, perspectiva narativă aparține unui povestitor ce dezvoltă o relație de complicitate cu cititorul, pe care îl anunță subtil despre natura umană – cu toate defectele de rigoare – a eroului. De exemplu, după ce mezinul cade în capcana Spânului și intră în fântână, în consecință fiind obligat să-i devină slugă, naratorul îi face cu ochiul cititorului, denunțând firea comună a viitorului Harap-Alb: *Fiul craiului, ce era să facă? Îi spune toate cu de-amănuntul, căci, dă, care om nu ține la viață înainte de toate?* Mai mult, naratorul obiectiv, omniscient și omniprezent dezvăluie, și în cazul Spânului, convenția amestecului dintre bine și rău, când îl mandatează pe cal să-i spună lui Harap-Alb: *Nu te teme, știu eu năzdrăvănii de ale Spânului; și să fi vrut, de demult i-aș fi făcut pe obraz, dar lasă-l să-și mai joace calul. Ce gândești? Și unii ca aceștiia sunt trebuitori pe lume câteodată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte.* Nu întâmplător, așadar, Vasile Lovinescu, în *Creangă și creanga de aur*, îl consideră pe Spân un – atipic – *maestru inițiator*.
- De asemenea, acțiunea contribuie și ea la prezentarea relației complexe, chiar paradoxale, dintre cele două personaje principale. Fiind neinițiat, mezinul se rătăcește în pădurea-labirint și este nevoit să-l ia pe Spân ca slugă, deși Craiul îl avertizase să se ferească de acesta. Lipsit de experiență, cade în cursa întinsă de Spân, devenindu-i, la rândul lui, slugă. Acesta din urmă îi dă numele de Harap-Alb, construcție oximoronică, ce evidențiază dublul statut al eroului. Tot Spânul îi confiscă armele, pentru că nu de forță fizică are nevoie fiul de crai, ci de o maturizare a propriei personalități. Prima lecție pe care, involuntar, o învață de la noul său stăpân constă în anularea orgoliului și acceptarea umilinței de a fi o slugă: *tu să ședzi la grajd, nedezlipit, și să îngrijești de calul meu ca de ochii din cap.* Tot la curtea Împăratului Verde, deși își dorește chiar să-și curme zilele, Harap-Alb culege roadele probelor la care este silit de antagonistul *trimițător*: răbdare, perseverență, curaj – proba aducerii *sălăților* din grădina ursului; prezență de spirit și capacitatea de a rezista tentației – proba aducerii nestematelor; generozitate sinceră față de cele mai neînsemnate vietăți, capacitatea de a discerne aparența de esență în alegerea celor cinci tovarăși, consecvență în atingerea scopului propus – proba aducerii fetei Împăratului Roș. Mai mult, Spânul îl determină pe Harap-Alb să conștientizeze greutatea unui jurământ, astfel încât protagonistul poate profita de toate calitățile dobândite doar după ce i se taie capul, parcurgând astfel și experiența ultimă, moartea.
- Nu în ultimul rând, inclusiv prin limbajul pe care îl folosesc, cele două personaje principale ale basmului își divulgă natura lor complementară. Ei par să aibă aceeași origine, adică sunt reprezentanți ai unui univers rural, cu bunele și relele sale. Atât Harap-Alb, cât și Spânul se exprimă regional prin proverbe și ziceri de duh, exploatând la maximum erudiția paremiologică. Când antagonistul îl ademenește pe

Scanned with OKEN Scanner

mezin prin adresări de tipul *hei, hei călătorule, [...] ai să-ți rupi ciochinele umblând și tot n-ai să găsești slugă [...] Pe semne n-ai auzit vorba ceea, că: De păr și de coate goale nu se plânge nimene. Și când nu sunt ochi negri, săruți și albaștri,* protagonistul îi răspunde pe limba lui: *mort-copt, trebuie să te ieu cu mine.*

2. Evidențierea situației inițiale a personajelor din perspectiva tipologiei în care se încadrează

- Așadar, după cum am demonstrat, cele două personaje se încadrează doar aparent într-o tipologie, ba, mai mult, dizolvarea tiparelor caracterologice fixe este tributară influenței reciproce. Dacă slăbiciunile omenești ale lui Harap-Alb ies la iveală mai ales datorită probelor impuse de Spân, evoluția pe care trecerea acelor obstacole o presupune oferă o lumină nouă chiar asupra statutului inițial al antagonistului. Astfel, deși, după cum afirmă Nicolae Manolescu în eseul *Recitind poveștile lui Creangă*, actele Spânului sunt *convenționale*, finalul basmului îi conferă acestuia o imagine mai nuanțată. Pentru că antagonistul este și un *maestru inițiator*, răul *necesar* maturizării complete a protagonistului.

3. Două episoade relevante pentru trăsăturile celor două personaje

- De altfel, relația ambiguă dintre Harap-Alb și Spân se evidențiază în cadrul mai multor episoade narative din basm.
- De exemplu, în prima parte a narațiunii, antagonistul profită de naivitatea fiului de crai și îl atrage fără prea mult efort într-o capcană. Strategia lui e foarte simplă, varsă apa din plosca stăpânului său și îl prostește exact ca pe un copil să intre într-o fântână neobișnuită – fără găleată ori cumpănă, ci doar cu niște scări ce duc la apă.
- Însă, în partea secundă a basmului, Spânul începe să conștientizeze stadiul de maturizare la care a ajuns Harap-Alb în urma probelor trecute. Prin urmare, încă din momentul trimiterii în căutarea fetei Împăratului Roș, maestrul-antagonist hotărăște să acționeze decisiv, fără să mai aștepte ca sluga *să se piardă* singur: *Hei, hei! zise Spânul în sine, tremurând de ciudă. Nu te-am știut eu că-mi ești de aceștia, că de mult îți făceam felul! ...Dar trăind și nemurind, te-oi sluji eu, măi badeo!... Paloșul ista are să-ți știe de știre!...*
- Finalul confirmă această amenințare, dar uciderea lui Harap-Alb coincide cu eliberarea protagonistului de sub puterea jurământului, în consecință, el poate profita pe deplin de noul său statut moral, social și psihologic, acela de împărat.

4. Exprimarea unei opinii argumentate despre relațiile celor două personaje din perspectiva finalului

- În concluzie, dacă pe parcursul evoluției narative a subiectului relația de complementaritate dintre protagonist și antagonist este destul de subtil sugerată, deznodământul marchează foarte clar necesitatea influenței (doar aparent negative a) Spânului asupra maturizării lui Harap-Alb. Pentru că un personaj construit atât de realist ca eroul lui Ion Creangă nu poate fi imaginat în lipsa unui opozant care să nu se apropie de complexitatea sa structurală.

Cosmin Borza

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 2

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *relația dintre incipit* și *final* într-un *basm cult* studiat. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– prezentarea a patru componente de structură și/sau de compoziție a basmului cult pentru care ai optat (de exemplu: *temă, viziune despre lume, construcția subiectului, particularități ale compoziției, perspectivă narativă, tehnici narative, secvență narativă, episod, relații temporale și spațiale, personaj, modalități de caracterizare a personajului* etc.);
– ilustrarea trăsăturilor *incipitului* prin referire la textul narativ ales;
– comentarea particularităților construcției *finalului* în textul narativ ales;
– exprimarea unei opinii argumentate despre semnificația/semnificațiile relației dintre incipitul și finalul basmului cult ales.

rezolvare

Relația dintre incipit și final într-un basm cult
Textul ales: *Povestea lui Harap-Alb*, de Ion Creangă

▪ Fiind o specie accesibilă, care produce plăcere în timpul lecturii, basmul dezvăluie o lume în care pot fi regăsite majoritatea speranțelor, iluziilor, fanteziilor sau chiar a utopiilor umanității. De aceea, îndepărtarea de lumea reală, adesea dezamăgitoare, se produce lin, fără mari tensiuni. Inclusiv tipul de fantastic utilizat nu implică rupturi sau spaime cititorului și personajului, ci presupune acceptarea de la bun început a unui univers în care orice e posibil. Acestui procedeu de redare a supranaturalului i s-a spus *miraculos*, iar semnele sale cele mai evidente rămân clișeele compoziționale din incipitul și din finalul textului. După cum se știe, în basmul popular aceste formule-clișeu marchează trecerea din lumea reală în lumea miraculoasă a poveștii și viceversa. În basmul cult însă, naratorul nu se mai mulțumește să evidențieze această tranziție, ci implică un sens suplimentar de natură morală, socială sau simbolică, așa cum poate demonstra analiza fragmentelor de început și de sfârșit din *Povestea lui Harap-Alb*, de Ion Creangă.

1. Trăsăturile incipitului

▪ Astfel, Ion Creangă renunță la clasicul *A fost odată ca niciodată*, pentru a alege o formulă inițială inedită – *Amu cică era odată*. Vechea expresie de început a basmului popular trimite în mod clar, o știe oricine, la o întâmplare dintr-un trecut imposibil de reconstituit, fapt dovedit de perfectul compus al verbului *a fi*, în timp ce adverbul *niciodată* denunță lipsa de realitate a evenimentelor ce urmează a fi narate. Așa că cititorul e obligat să încheie un pact ficțional cu naratorul, fără de care povestea nu ar putea fi spusă. Nu la fel stau lucrurile în cazul basmului cult imaginat de Ion Creangă. Aici, naratorul obiectiv, omniscient, omniprezent nu mai este atât de impersonal ca în basmul popular, dimpotrivă, propune o relație de complicitate cu cititorul. El nu mai vrea doar *semnarea* unui contract, ci reclamă o relație firească cu cititorul. În consecință, incipitul din *Povestea lui Harap-Alb* oferă posibilitatea

Scanned with OKEN Scanner

unei istorii mult mai verosimile. Acel adverb de adresare, *cică*, sugerează faptul că povestea a fost rostită de cineva, iar imperfectul verbului *a fi* – *era* – plasează acțiunea într-un timp trecut, dar nu foarte îndepărtat, chiar cu efecte în prezent. De fapt, și forma populară a adverbului *amu* – specifică oralității stilului autorului – evidențiază caracterul de poveste fără sfârșit a acestui basm, evocând existența unor întâmplări anterioare. Această interpretare este confirmată de o intervenție a calului năzdrăvan, după ce Spânul îl trimite pe Harap-Alb în căutarea fetei împăratului Roș: *Las' pe mine, stăpâne, că știu eu pe unde te-oi duce la împăratul Roș, pentru că m-au mai purtat odată păcatele pe acolo cu tată-tău în tinerețile lui.*

2. Particularitățile construcției finalului

- Mai mult, nici fragmentul final al basmului cult *Povestea lui Harap-Alb* nu respectă formula-clișeu a speciei populare. Într-adevăr, Binele învinge Răul și în basmul lui Creangă, autorul preluând, de asemenea, imaginea nunții ori sintagme de tipul *a ținut veselia ani întregi.* Însă elementul atipic apare odată cu modalitatea de construcție a acestui fragment de încheiere. Nunta descrisă aici repetă parcă ritualul nupțial popular. Categoriile sociale sunt abolite – *Chiar și sărăcimea ospăta și bea* –, iar naratorul devine un menestrel ce relatează evenimentele sub forma unor cântece de ospăț. Limbajul regional, încărcat de oralitate, iese la iveală în aceste fragmente aproape lirice. Nu lipsește nici umorul atât de specific scrierilor lui Creangă, dar un umor cu o pregnantă nuanță satirică. Se confirmă, așadar, din nou, înclinația basmului cult spre nota realistă, spre problemele prezentului. Dacă în lumea poveștii *cine se duce acolo bea și mănâncă [...] pe la noi, cine are bani bea și mănâncă, iară cine nu, se uită și rabdă.*

3. Patru componente de structură/compoziție

- Modalitatea aparte a lui Creangă de a construi incipitul în raport cu finalul basmului influențează și strategiile compoziționale ale textului.
- În primul rând, caracterul realist al personajelor poate fi considerat o prelungire firească a viziunii exprimate la începutul și sfârșitul *Poveștii lui Harap-Alb.* De exemplu, protagonistul nu deține nicio putere supranaturală, toate probele fiind trecute datorită însușirilor sale pozitive – bunătatea, milostenia, răbdarea, curajul – sau grație sprijinului primit de la ajutoare și donatori. Mai mult, chiar dacă nu sunt oameni obișnuiți, ființele himerice se comportă ca niște țărani autentici, iar toate însușirile lor miraculoase nu sunt decât exagerări ale unor simțuri umane.
- În al doilea rând, perspectiva narativă din *Povestea lui Harap-Alb* continuă complicitatea cu cititorul dezvăluită în incipitul textului. Naratorul socializează cu auditoriul poveștii, este hâtru, răutăcios, ironic la adresa unor personaje, într-un cuvânt, *personal.* De exemplu, pe tot parcursul subiectului, vocea narativă nu conține cu adresările către cititor: *Mă rog, foc de ger era: ce să vă spun mai mult!*
- Nici în ceea ce privește abordarea temelor sau în expunerea viziunii despre lume Ion Creangă nu se îndepărtează de stilul surprinzătoarelor clișee compoziționale ale basmului său. Spre deosebire de specia populară, opoziția dintre bine și rău nu mai este atât de clară, așa că Spânul depășește simplul statut de antagonist și devine un *rău necesar* pentru maturizarea fiului de crai. De asemenea, lumea decăzută a poveștii, despre care aflăm în incipit că *era bântuită de războaie grozave,*

Scanned with OKEN Scanner

nu este salvată în mod decisiv de efectele benefice produse de Harap-Alb, din moment ce finalul basmului descrie o realitate a povestitorului *fără bani în buzunariu*, în care unii sunt mai egali decât alții.

4. Exprimarea unei opinii argumentate despre semnificația relației incipit-final

▪ În concluzie, conștient de necesitatea unui realism al lumii basmului, pentru ca delectarea cititorului să fie și mai mare, Ion Creangă alege să modifice într-un mod aparte clișeele compoziționale atât din incipitul, cât și din finalul basmului. Acest fapt oferă individualitate narațiunii și, după cum s-a demonstrat în acest eseu, influențează atât construcția subiectului, cât și viziunea despre lume a autorului.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 3

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *particularitățile de construcție a unui personaj* dintr-un *basm cult* studiat. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– prezentarea a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru realizarea personajului ales (de exemplu: *acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, perspectivă narativă, modalități de caracterizare, limbaj* etc.);
– prezentarea statutului social, psihologic, moral etc. al personajului ales, prin raportare la conflictul/conflictele basmului cult studiat;
– relevarea principalei trăsături a personajului ales, ilustrată prin două episoade/secvențe narative/situații semnificative sau prin citate comentate;
– exprimarea unui punct de vedere argumentat, despre modul în care se reflectă o idee sau tema basmului cult studiat în construcția personajului pentru care ai optat.

rezolvare

Particularități de construcție a unui personaj într-un basm cult
Textul ales: *Povestea lui Harap-Alb*, de Ion Creangă

▪ Făt-Frumos din basmele populare ilustrează dintotdeauna o aplecare a umanității spre un ideal de frumusețe, putere și curaj nemărginit. În schimb, Harap-Alb din basmul lui Ion Creangă nu deține puteri supranaturale, poartă căciulă țărănească, își lovește calul cu o cruzime nefirească și se văicărește ori de câte ori trebuie să treacă una dintre probele Spânului. Cu toate acestea, el rămâne unul dintre cele mai faimoase personaje de basm din literatura română. Notorietatea sa provine din faptul că impune cititorilor o lectură de identificare, mai ales că nu foarte des apare într-un basm – popular sau cult – un personaj atât de verosimil.

1. Patru elemente ale textului narativ semnificative pentru realizarea personajului

▪ Caracterul realist al protagonistului *Poveștii lui Harap-Alb* reiese cu ușurință din câteva elemente relevante pentru construcția textului narativ. Astfel, perspectiva

Scanned with OKEN Scanner

narativă aparține unui povestitor ce dezvoltă o relație de complicitate cu cititorul, pe care îl anunță subtil despre natura umană – cu toate defectele de rigoare – a eroului.

- De asemenea, însușirile realiste ale personajului principal reies, pe de o parte, din caracterizarea directă. Chiar de la începutul basmului, naratorul obiectiv redă nemediat naivitatea protagonistului: *fiul craiului, boboc în felul său la treburi de aiste...* Mult mai aproape de structura adevărată a personajului este Sfânta Duminică, atunci când îl prezintă drept milostiv și generos – *fii încredințat că nu eu, ci puterea milosteniei și inima ta cea bună, te ajută* –, dar totodată îl dezvăluie ca fiind *slab de înger și mai fricos decît o femeie.* Tot Sfânta Dumnică e cea care justifică și necesitatea parcurgerii de către protagonist a unui ritual de inițiere, anticipând și statutul său ulterior: *când vei ajunge și tu mare și tare, îi căuta să judeci lucrurile de-a fir-a-păr și vei crede celor asupriți și năcăjiți pentru că știi acum ce-i năcazul.*
- Acțiunea contribuie și ea la caracterizarea indirectă a personajului prin fapte, comportament, relații cu celelalte personaje. Ca în orice basm, superioritatea mezinului iese la iveală chiar de la început, din moment ce el este singurul dintre frați care se rușinează la admonestările tatălui, făcându-se *roș cum îi gotca.* În episodul întâlnirii cu Sfânta Duminică, fiul Craiului își probează naivitatea, orgoliul, superficialitatea, ghidându-se după aparențe. Chiar însușirile pozitive nu sunt conștientizate de acesta, generozitatea de care dovadă când o miluiește pe bătrână fiind provocată de faptul că Sfânta Duminică îi prevestește un destin împărătesc. Fiind neinițiat, fiul se rătăcește în pădurea-labirint și este nevoit să-l ia pe Spân ca slugă, deși Craiul îl avertizase să se ferească de acesta. Lipsit de experiență, cade în cursa întinsă de Spân, devenindu-i, la rândul lui, slugă. Acesta din urmă îi dă numele de Harap-Alb, construcție oximoronică ce evidențiază dublul statut al eroului. Tot Spânul îi confiscă armele, pentru că nu de forță fizică are nevoie fiul de crai, ci *să mai prinză la minte.* Odată ajuns la curtea Împăratului Verde, Harap-Alb este supus la trei probe, în care dă primele semne de maturitate: răbdare, perseverență, curaj – proba aducerii *sălăților* din grădina ursului; prezență de spirit și capacitatea de a rezista tentației – proba aducerii nestematelor; generozitate sinceră față de cele mai neînsemnate vietăți, capacitatea de a discerne aparența de esență în alegerea celor cinci tovarăși, consecvență în atingerea scopului propus – proba aducerii fetei Împăratului Roș. De fapt, acest ultim obstacol certifică maturizarea deplină a protagonistului, singurul său rol rămânând acela de a coordona îndeplinirea îndatoririlor, din moment ce personajele himerice și animaliere dețin acum singurul rol activ. În fine, desăvârșirea maturizării lui Harap-Alb survine odată cu parcurgerea ultimelor două experiențe esențiale ale vieții – dragostea și moartea. Simptomatic pentru firescul evoluției eroului rămâne modul în care este conturată relația de iubire. Astfel, sentimentul dragostei apare abia după ce fiul de crai a epuizat, fără excepție, toate etapele inițierii. În plus, relația cu fata *farmazoană* a Împăratului Roș îl readuce din moarte la viață. Prin această răsturnare tipică basmelor, statutul moral, psihologic și social al personajului se schimbă fundamental.

2. Statutul social, psihologic, moral al personajului

- Prin urmare, cel care la început fusese mezinul timid și neîncrezător în forțele proprii – nici nu îndrăznește, înainte de întâlnirea cu Sfânta Duminică, să-și încerce șansa de a ajunge la Împăratul Verde – acceptă condiția umilă de slugă, pentru ca în

Scanned with OKEN Scanner

final să-și asume rolul de Împărat. Întregul traseu descris aici este într-o strânsă relație cu principalul conflict al basmului, anume acela dintre condiția umană a lui Harap-Alb și destinul său de viță nobilă. Pentru că, în această narațiune a lui Ion Creangă, tensiunea majoră se instituie nu între protagonist și Spân/Împăratul Roș, ci între statutul social, psihologic și moral din debutul basmului și încercările, uneori disperate, ale eroului de a-și depăși limitele.

3. Relevarea principalei trăsături a personajului prin două scene reprezentative

▪ De fapt, principala trăsătură a protagonistului *Poveștii lui Harap-Alb* – caracterul său profund uman – reiese cu ușurință tocmai din acele scene în care eroul se vede confruntat cu evenimente care depășesc puterea sa omenească de înțelegere. Spre exemplu, după prima întâlnire cu Sfânta Duminică, când ea se ridică în văzduh *învăluită într-un hobot alb*, fiul cel mic al Craiului este cuprins de *înfiorare, rămânând uimit de spaimă și mirare*. Însă acest contact cu *nemaivăzutul*, cu elementul miraculos, îi conferă mezinului *încrederea în sine că va izbuti la ceea ce gândea*. În aceeași ordine de idei, merită menționate și secvențele narative care urmează fiecărei porunci a Spânului. Reacțiile neexperimentatului Harap-Alb sunt comice, dacă le comparăm cu vitejia și curajul de care dă dovadă Făt-Frumos din basmele populare, însă, dintr-o perspectivă realistă, temerile sau lașitatea protagonistului își dezvăluie firescul. Deoarece, pentru un om obișnuit, confruntarea cu pericolul morții produce invariabil nu doar paloarea feței ori cufundarea în gânduri, ci chiar senzația capătului de drum, dorința de a renunța definitiv la chinurile unei existențe dezamăgitoare: *Și de-aș muri mai degrabă, să scap odată de zbucium; decât așa viață, mai bine moarte de o mie de ori.* [...] *să facem și acum pe cheful Spânului, rămânere-aș păgubaș de dânsul să rămân și să-l văd când mi-oi vedea ceafa; atunci, și nici atunci, că tare mi-i negru înaintea ochilor.*

4. Punctul de vedere argumentat despre modul în care se reflectă o idee sau tema basmului cult în construcția personajului

▪ Așadar, drumul inițierii protagonistului în viață, dincolo de toate învăluirile simbolice și alegorice, rămâne un exemplu formativ pentru orice tânăr obișnuit, indiferent de epocă. În timp ce în lumea contemporană formarea nu mai este o inițiere, ci o descoperire a lumii fără nicio logică progresivă, construcția personajului din *Povestea lui Harap-Alb* propune un model de evoluție care nu arde etapele. De exemplu, pentru tânărul secolului al XXI-lea, iubirea constituie o experiență prematură – flirtul adolescentin cunoscând limite de vârstă alarmante –, pe când Harap-Alb asumă sentimente ca mila, curajul, ipocrizia celorlalți, prietenia sinceră, până să considere că și-a găsit perechea.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 4

Scrie un eseu de 2–3 pagini în care să prezinți *viziunea despre lume (lumea reală – lumea imaginară)* reflectată într-un *basm cult* studiat. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– precizarea a două caracteristici ale speciei literare *basm*, existente în opera literară studiată;

Scanned with OKEN Scanner

– prezentarea, prin referire la *basmul cult* studiat, a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume (de exemplu: *acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, particularități ale compoziției, perspectivă narativă, tehnici narative, construcția personajului, modalități de caracterizare, limbaj* etc.);

– sublinierea relațiilor dintre personajele reprezentative, prin care se evidențiază viziunea despre lume în basmul cult ales;

– exprimarea unui punct de vedere argumentat, despre modul în care se reflectă viziunea despre lume în basmul cult pentru care ai optat.

rezolvare

Particularități ale basmului cult

Textul ales: *Povestea lui Harap-Alb*, de Ion Creangă

▪ Mai mult decât mitologie, etică abstractă sau narațiune alegorică, basmele sunt reprezentări ale realității. E adevărat că este vorba despre *oglindiri ale vieții în moduri fabuloase*, după cum susține G. Călinescu, însă prin aceste sintagme se confirmă apropierea basmului de viață, mai degrabă decât depărtarea lui de existența reală. În acest fel s-ar putea explica de ce copiii încă citesc basme, iar adulții obișnuiesc să le considere fie lecturi de identificare, fie instrumente didactice. De asemenea, faptul că lumea basmului este sugestivă pentru manifestările concrete ale existenței umane de oricând și de oriunde poate fi dedus și din interesul pentru această specie populară al unor scriitori faimoși ca Ion Creangă, Ioan Slavici sau chiar Mihai Eminescu. Modificările pe care le-au adus ei formei populare a basmului țin de două coordonate fundamentale:

– accentuarea caracterului realist al universului imaginar;

– amplificarea valorii stilistice și simbolice a narațiunii.

▪ Un basm cult reprezentativ pentru exemplificarea metamorfozelor pe care specia le traversează este *Povestea lui Harap-Alb*, de Ion Creangă. Publicat în revista *Convorbiri literare* (1877), basmul se bucură de la început de o receptare pozitivă, fiind tradus în germană, franceză și italiană la nici cincisprezece ani de la prima ediție. Interesul major pe care l-a stârnit se datorează mai ales modului în care autorul reușește să valorifice – îndepărtându-se uneori de ele – *pattern*-urile tradiționale ale speciei.

1. Două caracteristici ale speciei literare *basm* în *Povestea lui Harap-Alb*

▪ Pe de o parte, textul lui Creangă respectă tiparul narativ al basmului popular, subiectul organizându-se în jurul conflictului dintre forțele Binelui și cele ale Răului, Binele ieșind, în cele din urmă, învingător. Astfel, personajele pot fi, la prima vedere, împărțite în două categorii. Fiul de crai/Harap-Alb, calul, Sfânta Duminică, crăiasa albinelor și cea a furnicilor, personajele himerice – Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Păsări-Lăți-Lungilă, Ochilă – simbolizează binele, iar Spânul și Împăratul Roș sunt forțele răului. Această construcție în opoziție apropie *Povestea lui Harap-Alb* de structura basmului popular, mai ales că, în final, după ce a parcurs întregul drum al maturizării – element ce conferă basmului caracterul de *bildungsroman* – protagonistul aduce victoria binelui și restabilește armonia lumii.

Scanned with OKEN Scanner

▪ O a doua caracteristică preluată de autor din basmul popular este constituită de tipologia personajelor. Chiar dacă le construiește într-un mod inedit – care va fi analizat în a doua parte a eseului –, Ion Creangă include numeroase ființe himerice, respectând astfel una din constrângerile definitorii ale speciei, dacă ar fi să adoptăm inventarul lui G. Călinescu din *Estetica basmului*: *ființele neomenești din basme au psihologia și sociologia lor misterioasă. Ele comunică cu omul, dar nu sunt oameni. Când dintr-o narațiune lipsesc acești eroi himerici, n-avem de-a face cu un basm.* Mai mult, toate categoriile de personaje pe care V.I. Propp le identifică în *Morfologia basmului* se regăsesc în *Povestea lui Harap-Alb*: ajutoarele și donatorii – Sfânta Duminică, calul năzdrăvan, cei cinci tovarăși, furnicile, albinele –, răufăcătorul și trimițătorul – Spânul –, personajul căutat – fata Împăratului Roș.

2. Patru elemente de construcție a subiectului/compoziției

▪ Pe de altă parte, basmul lui Creangă își demonstrează caracterul cult prin modalitatea ingenioasă de construcție a subiectului. Astfel, autorul aduce modificări esențiale la toate nivelele textului, demersul îndreptându-se spre crearea unei lumi cât mai verosimile și mai apropiate de universul țărănesc al Humulești.

▪ În primul rând, clișeele compoziționale sunt adaptate astfel încât să confere basmului o relevanță socială. De exemplu, formula inițială – *Amu cică era odată* – se deosebește de clasicul *A fost odată ca niciodată* prin limbajul regional – *amu* și, totodată, prin ancorarea poveștii ce urmează a fi spuse într-o realitate rurală posibilă – *cică era*. Aceeași manieră îndreptată spre social se remarcă și în formula finală: *Și a ținut veselia ani întregi, și acum mai ține încă; cine se duce acolo bea și mănâncă. Iar pe la noi cine are bani bea și mănâncă. Iară cine nu, se uită și rabdă.* E vorba aici despre o critică/satiră la adresa societății contemporane lui Creangă, îndreptată spre spiritul individualist, care nici măcar să se bucure nu mai știe.

▪ În al doilea rând, *Povestea lui Harap-Alb* conține, pe lângă mijlocul clasic de expunere al basmului – narațiunea –, pasaje întregi în care predomină descrierea sau dialogul. Aceste două moduri de expunere nu pot fi considerate simple mijloace de dezvoltare a narațiunii, rolul lor principal fiind acela de a reliefa încă o dată înclinația acestui basm cult spre crearea iluziei vieții. Prin urmare, digresiunile descriptive ajută la caracterizarea personajelor ori la tensionarea acțiunii, oferindu-i naratorului posibilitatea de a se adresa cititorului ca și cum toată povestea s-ar petrece pe o scenă cu recuzită câmpenească. La fel, dialogul din camera *roșă cum e jăratecul* dintre cele cinci arătări himerice seamănă cu o gâlceavă realistă între niște țărani, deoarece nu are vreun scop în evoluția narațiunii.

▪ De asemenea, realismul *Poveștii lui Harap-Alb* este completat de o gamă simbolică imposibil de imaginat într-o narațiune populară, de unde preia, totuși, simbolul podului ca trecere într-o altă lume sau al pădurii-labirint. Nu întâmplător, Vasile Lovinescu comentează – exagerând uneori – basmul lui Ion Creangă exclusiv prin substratul său mitic. Criticul descoperă un Creangă „nocturn" care propune o lume căzută în haos, ce își găsește forța regeneratoare în fiul cel mic din familia Craiului. Dacă fratele mai mic, Craiul, trimite la casta războinicilor prin simbolul ursului, fratele său din cealaltă *margine a pământului*, Împăratul Verde, suferă de o anumită *ofilire*, fapt dovedit de *deficitul de clorofilă* din Împărăția Verde, salatele fiind

Scanned with OKEN Scanner

o raritate aici. Un alt exemplu relevant prezentat de V. Lovinescu vizează scena intrării în fântână a fiului de crai, interpretată atât ca o moarte simbolică – coborâre în infern, cât și drept un botez, din acel moment protagonistul este numit de Spân Harap-Alb, oximoron ce denotă postura sa hibridă.

- Nu în ultimul rând, inovația *Poveștii lui Harap-Alb* este de regăsit în construcția personajelor. În acest sens, aportul lui Ion Creangă se manifestă prin ambiguizarea statutului personajelor. De pildă, calul nu rămâne doar o apariție miraculoasă ce îndeplinește rolul de ajutor, ci se ipostaziază, alături de Crai și de Sfânta Duminică, într-unul dintre complicii *maestrului inițiator* – Spânul. Pentru că, așa cum demonstrează uciderea din final a Spânului, calul năzdrăvan ar fi putut interveni de la bun început în mod decisiv. Însă el preferă să-l lase pe Harap-Alb să depășească singur toate fazele propriei maturizări. Chiar ființele himerice – Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Păsări-Lăți-Lungilă, Ochilă – își depășesc statutul, câștigând o consistență realistă de țărani cu însușiri exagerate.

3. Relația dintre două personaje

- La fel de ambiguă este și relația dintre protagonist – Harap-Alb – și antagonist – Spânul. Cei doi nu sunt termenii unei opoziții totale, Spânul fiind adeseori nu doar un personaj negativ, ci și mijlocul prin care fiul de crai ajunge să parcurgă etapele inițierii. Chiar calul îi spune stăpânului său că *și unii ca aceștiia sunt trebuitori pe lume câteodată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte*. În același timp, întovărășirea cu Spânul îl face pe Harap-Alb să-și conștientizeze defectele. De exemplu, când intră în vorbă cu el la marginea pădurii, fiul de crai încalcă sfatul părintesc, iar în momentul în care este trimis de Spân să îndeplinească diverse probe, protagonistul nu conține a se plânge, încât Sfânta Duminică îl ceartă pentru că se dovedește *așa slab de înger* și *mai fricos decât o femeie*.

4. Punctul de vedere argumentat despre modul în care se reflectă o idee sau tema basmului cult

- De fapt, punctul forte al basmului rămâne chiar perspectiva originală a lui Creangă asupra traseului maturizării protagonistului. În timp ce în lumea contemporană formarea nu mai este o inițiere, ci o descoperire a lumii fără nicio logică progresivă, eroul din *Povestea lui Harap-Alb* indică un model de evoluție care nu arde etapele. De exemplu, pentru tânărul secolului XXI, iubirea constituie o experiență prematură – flirtul adolescentin cunoscând limite de vârstă alarmante –, pe când Harap-Alb întâlnește sentimente ca mila, curajul, ipocrizia celorlalți, prietenia sinceră, până să considere că și-a găsit perechea.
- Așadar, având în vedere toate însușirile enunțate ale narațiunii lui Creangă, de la transformarea clișeelor compoziționale până la combinarea insolită a modurilor de expunere și de la fondul simbolic abundent până la ambiguizarea statutului personajelor, se poate afirma că principala trăsătură a basmului cult *Povestea lui Harap-Alb* este formula inovatoare a unui miraculos firesc/realist, în evidentă opoziție cu fantasticul convențional al basmelor populare.

Cosmin Borza

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 5

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *particularitățile nuvelei*, prin referire la o operă literară studiată. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– precizarea a două caracteristici ale speciei literare *nuvelă*, existente în opera literară studiată;

– prezentarea, prin referire la nuvela studiată, a patru elemente de construcție a subiectului și/sau ale compoziției (de exemplu: *acțiune, secvență narativă, conflict, relații temporale și spațiale, construcția personajelor, incipit, final, perspectivă narativă, tehnici narative* etc.);

– evidențierea relațiilor dintre două personaje, reprezentative pentru nuvela studiată;

– exprimarea unui punct de vedere argumentat, despre modul în care se reflectă o idee sau tema în nuvela pentru care ai optat.

rezolvare

Particularitățile nuvelei

Text ales: *Moara cu noroc*, de Ioan Slavici

▪ O nuvelă, prin dimensiunile ei medii, necesită un timp relativ scurt de lectură, acțiunea ei poate fi urmărită destul de ușor, din moment ce se construiește pe baza unui singur fir narativ. Nu există nici riscul confundării personajelor, căci nuvela redă, cu precădere, evoluția unui singur personaj, în timp ce toți ceilalți eroi, oricum restrânși ca număr, sunt caracterizați succint. Cititorul nu trebuie nici să descifreze un conflict prea complex, întrucât tensiunea narativă este gradată și se concentrează în jurul unei singure probleme. Mai mult, deznodământul constituie o concluzie a întregii acțiuni și elucidează textul în ansamblul său. Pentru că nuvela nu își propune să construiască un univers imaginar elaborat, ci mai degrabă să surprindă cât mai obiectiv *fragmente* de viață relevante pentru întreaga existență umană. Astfel, orice text ce se încadrează în schema aproape fixă a nuvelei își demonstrează predispoziția de a comprima o viziune generală despre lume.

▪ Tocmai caracterul accesibil și în același timp revelator al speciei pare să-l fi atras pe moralistul Ioan Slavici. Convins, după cum afirmă nu o dată, că literatura trebuie să îndeplinească și o funcție educativă, prozatorul avea nevoie de o formulă narativă cât mai ușor de receptat pentru a ilustra efectele distrugătoare ale apariției relațiilor capitaliste în cadrul vieții rural-patriarhale. În acest sens, el compune un întreg volum de nuvele căruia îi dă și un titlu semnificativ – *Novele din popor*. Publicată în 1881, cartea sa conține o serie de texte valoroase, dintre care se remarcă *Moara cu noroc*, ce impresionează mai ales prin strategiile narative surprinzător de moderne (combinarea formulei realiste cu analiza psihologică) ce redau impactul dezumanizant al banului asupra omului tradițional.

Scanned with OKEN Scanner

1. Două caracteristici ale speciei literare *nuvelă* în *Moara cu noroc*

- Astfel, pentru a descrie cât mai convingător noua structură socială ce se conturează la sfârșitul secolului al XIX-lea în Ardeal, spațiu în care tradițiile și obiceiurile arhaice sunt amenințate de relațiile umane bazate pe interesul financiar, Slavici alege să utilizeze o perspectivă lipsită de idilizare, cât mai obiectivă, nuvela sa câștigând *un caracter realist*. Totodată, autorul realizează că tensiunea pe care o produce întâlnirea mentalității tradiționale cu aceea capitalistă nu poate fi verosimilă în lipsa unor minime sondări ale interiorității personajelor. Prin urmare, naratorul obiectiv al lui Slavici utilizează adeseori stilul indirect liber sau le permite personajelor monologuri interioare, aspecte narative ce duc invariabil la o primă formă a analizei psihologice din literatura română. *Moara cu noroc* poate fi considerată, în consecință, și o *creație psihologică*.
- Ambele orientări – spre realism și spre psihologism – se mulează perfect pe formula tip a nuvelei. Pentru că e suficientă **urmărirea evoluției unui singur personaj** pentru a putea reda elocvent cum o lume patriarhală își pierde echilibrul originar în confruntarea cu o mentalitate dezumanizată de influența banului. De exemplu, Ghiță, un cizmar harnic, începe să perceapă total diferit față de soacra sa împlinirea vieții. Dacă pentru bătrână echilibrul e totuna cu a fi mulțumit de ceea ce ai, tânărul cap de familie simte că numai prosperitatea financiară poate aduce fericirea unui cămin. Pentru el, a părăsi vechea colibă pentru a deveni proprietarul unei crâșme reprezintă o binecuvântare divină. Dorința de avere îl determină să facă o serie de compromisuri, chiar să accepte tovărășia unui om precum Lică Sămădăul, cu care, în condiții normale, nu ar fi colaborat niciodată. Iar transformarea protagonistului, sub mirajul banilor, dintr-un tată/soț iubitor și grijuliu într-un criminal egoist și egocentric, rămâne un simptom al dezintegrării unei întregi societăți patriarhale.
- De asemenea, specia nuvelei îi oferă lui Slavici posibilitatea de a da generalitate viziunii sale despre lume. **Naratorul** din *Moara cu noroc* este **obiectiv, impersonal,** reprezintă o voce a întregii comunități, care e a tuturor și a nimănui în același timp. El nu își asumă pe deplin nici măcar perspectiva moralizatoare, mandatând-o pe bătrână să rostească judecăți etice la începutul și la finalul textului.

2. Patru elemente de construcție a subiectului/compoziției

- Așa cum anticipam, Slavici folosește structura nuvelei atât pentru a crea iluzia vieții, cât și pentru a pătrunde în psihologia personajelor sale. Iar consecințele acestei duble orientări se regăsesc la toate nivelele textului.
- În primul rând, influențat de tehnica realismului, Slavici redă lumea rurală a sfârșitului de secol XIX prin intermediul câtorva **tipuri umane**: bătrâna reprezintă țăranca cumpătată, apărătoare a tradițiilor, cu o perspectivă exclusiv morală asupra vieții, Ana întruchipează soția credincioasă care își urmează bărbatul, Lică este *sămădăul* – negustorul infractor –, iar Ghiță se integrează inițial în categoria omului sărac, dornic de înavuțire. Totuși, autorul conștientizează că universul său este prea complex pentru a fi reprezentat de câteva tipologii standard, că până și cele mai curate conștiințe sunt contaminate de noua obsesie: *banul*. Astfel, în *Moara cu noroc* complexitatea personajelor, adică *acel amestec de bine și de rău ce se află la oamenii adevărați* – după cum afirmă G. Călinescu –, este demonstrată prin intermediul analizei psihologice. Ghiță se individualizează prin traseul spre dezumanizare pe care îl parcurge în a doua parte a nuvelei. Protagonistul ajunge tot mai ursuz, mai nervos, se

Scanned with OKEN Scanner

comportă brutal uneori, râde cu *hohot*, ba chiar se autoanalizează prin intermediul unui monolog interior: *Ei! Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voința mea?! Nici cocoșatul nu e însuși vinovat că are cocoașă în spinare: nimeni mai mult decât dânsul n-ar dori să n-o aibă.*

- În al doilea rând, modul în care personajele sunt conturate determină și **construcția conflictului**. În consecință, conflictul exterior, de natură socială, specific oricărei proze realiste, se configurează în jurul confruntării dintre Ghiță și Lică Sămădăul. Dacă primul încearcă să facă avere folosind mijloace cât mai cinstite, al doilea abuzează de slăbiciunea oamenilor pentru a obține câștiguri nemeritate. Pentru a da consistență acestei opoziții dintre două mentalități, Slavici înregistrează și efectele acestei tensiuni asupra psihologiei protagonistului. În acest fel, nuvela *Moara cu noroc* dezvoltă un conflict interior de natură morală și psihologică, organizat după modelul luptei dintre bine și rău.
- Mai mult, **reperele spațio-temporale** confirmă aceeași strânsă legătură dintre realitatea socială și problemele morale sau psihologice pe care apariția capitalismului le presupune. Descrierea amănunțită a locului și a timpului în care se desfășoară acțiunea, prin utilizarea detaliului semnificativ, ține de o tehnică pur realistă: *De la Ineu drumul de țară o ia printre păduri și peste țarine, lăsând la dreapta și la stânga satele așezate prin colțurile văilor. Timp de un ceas și jumătate drumul e bun, vine apoi un pripor pe care îl urci și după ce ai coborât iar la vale trebuie să faci un popas, să adapi calul ori vita din jug și să le mai lași timp de răsuflare, fiindcă drumul a fost cam greu, iară mai departe locurile sunt rele. Aici în vale e Moara cu noroc.* Însă naratorul include o serie de amănunte care conferă nuvelei un sens simbolic cu puternice implicații etice. De exemplu, spațiul în care se petrec majoritatea acțiunilor poartă numele de *Moara cu noroc*, sintagmă care dă și **titlul** nuvelei. Mai degrabă ironic, așa cum se poate deduce din deznodământul narațiunii, acest nume demonstrează că distanța dintre *noroc* și *ghinion* este tot mai mică, într-o lume în care câștigul înseamnă crimă sau înșelăciune. Chiar dacă nu oferă o atenție la fel de mare ca în cazul prezentării spațiului, nici timpul desfășurării evenimentelor nu este omis. După cum naratorul nu ezită să confere indicilor temporari și o încărcătură simbolică. Cârciuma este luată în arendă de Ghiță chiar de sărbătoarea Sf. Gheorghe, care, în tradiția creștină, simbolizează înfrângerea răului, însă păcatele acestei lumi, înmulțite chiar pe parcursul acțiunii, pot fi ispășite doar în finalul nuvelei, ce stă sub semnul Paștilor – zilele ce preced acest praznic fiind numite de creștini Săptămâna Patimilor.

3. Evidențierea relațiilor dintre două personaje

- Tot de o îmbinare a procedeelor realiste cu analiza psihologică depinde și **relația dintre** cele mai bine conturate **personaje** ale *Morii cu noroc*: Ghiță și Lică Sămădăul. Într-o manieră tipică speciei literare a nuvelei, naratorul redă tensiunea dintre cei doi prin prisma efectelor pe care le produce asupra protagonistului. Ghiță are mustrări de conștiință aproape de fiecare dată când *se înțelege* cu Lică, iar vorbele Anei rezumă exact transformările interioare ale soțului său: *Tu nu ești bine! E primejdie, Sfinte Doamne, e primejdie la casa mea... Ți-a dat cineva ceva! Te-a vrăjit? Ce-i? [...] Ești un om netrebnic și grozav, trebuie să te fi ticăloșit tu în tine [...] Tu ești acela care se pleacă înaintea lui ca o slugă, iar nu eu, Ghiță!*

Scanned with OKEN Scanner

4. Punctul de vedere argumentat despre modul în care se reflectă o idee sau tema nuvelei

▪ Așadar, nuvela lui Slavici se distinge prin modernitatea strategiilor narative cu ajutorul cărora analizează o problemă actuală încă: modul în care omul se raportează la ideea de a se îmbogăți. Desigur, în lumea contemporană, perspectiva marcat moralizatoare a textului lui Slavici nu e ușor de acceptat. Însă complexitatea și verosimilitatea trăirilor interioare, ale relațiilor dintre indivizi, ale problemelor familiale pe care *Moara cu noroc* le evocă prin tema sa centrală rămân subiecte de reflecție pentru orice cititor și modele de construcție narativă pentru prozatorii români din secolul XX.

Cosmin Borza

VARIANTA 6

Scrie un eseu de 2–3 pagini, în care să prezinți *tema* și *viziunea despre lume*, reflectate într-o *nuvelă* studiată. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– evidențierea tipului de nuvelă pentru care ai optat și a trăsăturilor care fac posibilă încadrarea într-o tipologie, într-un curent cultural/literar, într-o perioadă sau într-o orientare tematică;
– prezentarea temei nuvelei, reflectată în textul narativ ales, prin referire la două episoade/secvențe narative;
– sublinierea a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume a autorului/a naratorului (de exemplu: *acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, particularități ale compoziției, perspectivă narativă, tehnici narative, construcția personajului, modalități de caracterizare, limbaj* etc.);
– exprimarea unei opinii argumentate, despre modul în care tema și viziunea despre lume sunt reflectate în nuvela aleasă.

rezolvare

Tema și viziunea despre lume într-o nuvelă
Text ales: *Moara cu noroc*, de Ioan Slavici

▪ În orice dicționar de termeni literari, *tema* reprezintă acel aspect general de viață pe care un autor alege să îl abordeze într-o creație a sa. Și pentru că nu se poate vorbi despre o creație literară fără a avea în vedere contextul social, istoric, politic sau chiar economic ce a făcut-o posibilă, o temă literară cuprinde – indirect – o întreagă *viziune despre lume* a unei societăți la un moment dat. Astfel, temele nu se rezumă la a fi simple capricii de gust ale prozatorilor, căci nu întâmplător scrie Balzac despre familie, moștenire și paternitate într-o epocă a dezintegrării burgheziei, iar tema colectivizării din *Morometii* nu apare din senin, ci în plin proces de ideologizare comunistă.

Scanned with OKEN Scanner

▪ Tot astfel, nici tema dezumanizării produse de obsesia îmbogățirii din nuvela *Moara cu Noroc* de Ioan Slavici – publicată în volumul *Novele din popor*, 1881 – nu poate fi despărțită de realitatea finalului de secol XIX, când principiile societății tradiționale și patriarhale se confruntă deschis cu nou-apărutele idei capitaliste.

1. Tipul de nuvelă

▪ În cultura vremii această nouă realitate autohtonă este prea puțin tematizată, din moment ce moda literară a perioadei promovează traducerile sau proza de senzație construită după model francez. În schimb, Ioan Slavici își manifestă interesul pentru o literatură care să reflecte realitățile românești, iar principalele funcții ale acestei scrieri rămân cea socială și cea moralizatoare. Tocmai aceasta este viziunea creatoare ce stă la baza nuvelei *Moara cu noroc*.

▪ Astfel, pentru a descrie cât mai convingător noua structură socială ce se conturează la sfârșitul secolului al XIX-lea în Ardeal, spațiu în care tradițiile și obiceiurile arhaice sunt amenințate de relațiile umane bazate pe interesul financiar, Slavici alege să folosească o perspectivă lipsită de idilizare, cât mai obiectivă, nuvela sa câștigând **un caracter realist**. De altfel, influența realistă se manifestă la toate nivelele textului prin impunerea unor personaje tipologice, prin redarea precisă a spațiului – se folosesc toponime reale ca Ineu, Arad, Oradea, Șicula – și a timpului acțiunii, iar nu în ultimul rând prin chiar perspectiva etică asupra vieții.

▪ Totodată, autorul realizează că tensiunea pe care o produce întâlnirea mentalității tradiționale cu aceea capitalistă nu poate fi verosimilă în lipsa unor minime sondări ale interiorității personajelor. Prin urmare, naratorul obiectiv al lui Slavici utilizează adeseori stilul indirect liber sau le permite personajelor monologuri interioare, aspecte narative ce duc invariabil la o primă formă a analizei psihologice din literatura română. *Moara cu noroc* poate fi considerată, în consecință, și o **creație psihologică**.

2. Două episoade care reflectă tema

▪ Așadar, prin combinarea celor două tehnici narative – crearea iluziei vieții și analiza psihologică – Ioan Slavici prezintă pe tot parcursul acțiunii efectele dezumanizante ale obsesiei înavuțirii.

▪ Chiar în incipitul nuvelei, **dialogul pe care îl poartă bătrâna și Ghiță** scoate la iveală confruntarea dintre mentalitatea tradițională cumpătată, ce pune în prim-plan liniștea și fericirea familiei, și gândirea capitalistă, așa-zis modernă. Simbolizând înțelepciunea populară, bătrâna știe că bogăția nu are cum să determine fericirea: *omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, deacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit.* Ea nu poate înțelege tendința tinerei generații spre noutate, din moment ce modelul idilic pe care și l-a asumat a funcționat atâtea secole: *...nu înțeleg nemulțumirile celor tineri și mă tem ca nu cumva, căutând acum la bătrânețe un noroc nou, să pierd pe acela de care am avut parte până în ziua de azi și să dau la sfârșitul vieții mele de amărăciunea pe care nu o cunosc decât din frică.* În schimb, ginerele Ghiță ironizează cumpătarea și reticența la schimbare a bătrânei. Pentru el, respectarea căilor bătătorite înseamnă o pliciseală casnică și drumul spre cea mai sigură alienare: *...să ne punem pe prispa casei la soare, privind eu la Ana, Ana la mine, amândoi la copilaș, iară d-ta la tustrei. Iacă liniștea colibei.*

Scanned with OKEN Scanner

▪ Dacă la început alegerea tânărului se dovedește a fi productivă, pe parcurs excesele la care conduce lăcomia de bani confirmă temerile bătrânei, astfel încât dezumanizarea lui Ghiță intră pe o pantă fără de întoarcere. **Episodul narativ** semnificativ în acest sens este acela **în care protagonistul se retrage să numere banii de unul singur**. De obicei contabilizarea profitului era un ritual săptămânal la care participa întreaga familie. Însă după ce acceptă banii obținuți de Lică în urma unei crime, bărbatul începe să se înspăimânte de jocul în care a acceptat să intre. Scena prezintă un Ghiță egoist, înstrăinat, chiar paranoic, care *pe când ele* [bătrâna și Ana] *steteau de sfat, se afla singur în odaia de lângă birt și-și număra banii, îi număra singur, fără zgomot și ascuțindu-și mereu urechea, pentru ca să-i ascundă îndată ce ar simți că se apropie cineva.*

3. Patru elemente ale textului narativ semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume a lui Ioan Slavici

▪ Mai mult, așa cum era de așteptat, faptul că Slavici alege modelul nuvelei realiste cu accente psihologice pentru a contura tema dezumanizării influențează toate elementele de construcție narativă.

▪ Pe de-o parte, **conflictul** exterior, de natură socială, dintre Ghiță și Lică este abordat din perspectiva efectelor pe care acesta le produce asupra psihologiei protagonistului. În consecință, prin stil indirect liber și monolog interior naratorul obiectiv propune fragmente întregi de analiză psihologică menită să redea zbuciumul interiorității lui Ghiță. Astfel, tânărul cârciumar simte în el *ceva mai tare decât voința* proprie, se izolează de familie, nu se mai teme nici măcar de moarte, singura lui dorință ajunge să fie răzbunarea pe Lică, iar în cele din urmă o ucide cu sânge rece pe Ana.

▪ Pe de altă parte, **reperele spațio-temporale** confirmă aceeași strânsă legătură dintre realitatea socială și problemele morale sau psihologice pe care apariția capitalismului le presupune. Descrierea amănunțită a locului și a timpului în care se desfășoară acțiunea, prin utilizarea detaliului semnificativ, ține de o tehnică pur realistă: *De la Ineu drumul de țară o ia printre păduri și peste țarine, lăsând la dreapta și la stânga satele așezate prin colțurile văilor. Timp de un ceas și jumătate drumul e bun, vine apoi un pripor pe care îl urci și după ce ai coborât iar la vale trebuie să faci un popas, să adapi calul ori vita din jug și să le mai lași timp de răsuflare, fiindcă drumul a fost cam greu, iară mai departe locurile sunt rele. Aici în vale e Moara cu noroc.* Însă naratorul include o serie de amănunte care conferă nuvelei un sens simbolic cu puternice implicații etice. De exemplu, spațiul în care se petrec majoritatea acțiunilor poartă numele de *Moara cu noroc*, sintagmă care dă și **titlul** nuvelei. Mai degrabă ironic, așa cum se poate deduce din deznodământul narațiunii, acest nume demonstrează că distanța dintre *noroc* și *ghinion* este tot mai mică, într-o lume în care câștigul înseamnă crimă sau înșelăciune. Chiar dacă nu oferă o atenție la fel de mare ca în cazul prezentării spațiului, nici timpul desfășurării evenimentelor nu este omis. După cum naratorul nu ezită să confere indicilor temporari și o încărcătură simbolică. Cârciuma este luată în arendă de Ghiță chiar de sărbătoarea Sf. Gheorghe, care, în tradiția creștină, simbolizează înfrângerea răului, însă păcatele acestei lumi, înmulțite chiar pe parcursul acțiunii, pot fi ispășite doar în finalul nuvelei, ce stă sub semnul Paștilor – zilele ce preced acest praznic fiind numite de creștini Săptămâna Patimilor.

Scanned with OKEN Scanner

▪ Mai mult, toată acțiunea nuvelei este dependentă de o **perspectivă narativă** *dindărăt* care aparține unui narator obiectiv, impersonal, a cărui viziune moralizatoare despre lume este bine ascunsă de intervențiile personajelor sale. Nici măcar judecățile etice explicite nu îi aparțin acestuia, ci sunt atribuite bătrânei ca simbol al înțelepciunii populare. Deci, vocea naratorială aparține, de fapt, întregii comunități, tuturor și nimănui în același timp.

4. Opinie argumentată despre modul în care tema și viziunea sunt reflectate în *Moara cu noroc*

▪ În concluzie, tema dezumanizării produse de obsesia îmbogățirii pune exemplar în evidență viziunea lui Slavici despre societatea rurală românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea. De asemenea, corelând printr-un stil simplu, clar și concis cele mai adecvate tehnici narative – descrierea realistă prin care obține efectul de iluzie a vieții, dar și analiza psihologică ce îi servește în sondarea interiorității personajelor –, autorul nuvelei *Moara cu noroc* poate fi considerat un precursor al prozei cu tematică rurală din literatura secolului XX, de la Liviu Rebreanu și până la Marin Preda.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 7

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *relația dintre incipit* și *final* într-o *nuvelă* studiată. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– prezentarea a patru componente de structură și/sau de compoziție a nuvelei pentru care ai optat (de exemplu: *temă, viziune despre lume, construcția subiectului, particularități ale compoziției, perspectivă narativă, tehnici narative, secvență narativă, episod, relații temporale și spațiale, personaj, modalități de caracterizare a personajului* etc.);
– ilustrarea trăsăturilor *incipitului*, prin referire la textul narativ ales;
– comentarea particularităților construcției *finalului* în textul narativ ales;
– exprimarea unei opinii argumentate despre semnificația/semnificațiile relației dintre incipitul și finalul nuvelei alese.

rezolvare

Relația dintre incipit și final într-o nuvelă
Textul ales: *Moara cu noroc*, de Ioan Slavici

▪ Spre deosebire de basm, unde primul enunț e rezultatul unei convenții/unui clișeu compozițional, de povestire care începe întotdeauna prin crearea unei atmosfere potrivite spunerii poveștii sau de roman, a cărui primă pagină – o recunoaște orice teoretician literar – rămâne fundamentală pentru imprimarea ritmului și a tonalității narațiunii, nuvela nu cunoaște niciun fel de legi scrise sau nescrise în ce privește modalitatea de construcție a incipitului. Însă, fiind o specie comprimată și imaginând doar un fragment de viață – iar nu un întreg univers –, nuvela are nevoie

Scanned with OKEN Scanner

de o construcție foarte echilibrată. Doar în acest fel, unicul fir narativ pe care îl urmărește capătă coerență, iar deznodământul își poate îndeplini rolul de a lumina întreaga semnificație a textului.

- În literatura română, Ioan Slavici este primul scriitor ce intuiește importanța corelării dintre forma textului și semnificațiile pe care acesta le transmite. Având în vedere că pentru el una dintre funcțiile primare ale literaturii este cea social-moralizatoare, autorul caută să faciliteze accesul cititorului la mesajul textului. Astfel, în încercarea de a reda o temă actuală pentru societatea contemporană lui – dezumanizarea produsă de obsesia înavuțirii – Slavici acordă o mare atenție construcției. Semnul acestei preocupări poate fi regăsit, de exemplu, în **simetria dintre incipitul și finalul nuvelei** *Moara cu noroc*. Plasându-și povestea între două afirmații morale ale bătrânei, autorul accentuează valoarea educativă a întregii acțiuni.

1. Ilustrarea trăsăturilor incipitului

- Astfel, **incipitul** nuvelei *Moara cu noroc*, anume capitolul I – construit în totalitate pe baza dialogului dintre Ghiță și soacra acestuia –, redă prima judecată etică a bătrânei: *Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit.* Fraza citată, cu care se deschide textul lui Ioan Slavici, exprimă, în fapt, o opinie a unei întregi comunități, din moment ce personajul mandatat să o rostească nu primește niciun nume din partea autorului, apărând episodic în nuvelă prin formule de tipul *mama Anei, soacra lui Ghiță* etc. În schimb, bătrâna poate fi asociată cu ușurință unei voci supraindividuale a societății conservatoare.
- Mai mult, după cum susține o bună parte a criticii literare, modul ei de gândire este reprezentativ pentru înțelepciunea tradițională care, în viziunea lui Slavici, se aseamănă perfect cu străvechile principii de viață promovate de Confucius. Prin urmare, credința că liniștea și fericirea unui individ sunt determinate de *păstrarea în toate a unei căi de mijloc*, supunerea și respectul pentru exemplul înaintașilor ori acceptarea destinului cu calm și cumpătare rămân ideile „confucianismului" îmbrățișate deplin de personajul feminin: *Eu sunt acum bătrână, și fiindcă am avut și am atât de multe bucurii în viață, nu înțeleg nemulțumirile celor tineri și mă tem ca nu cumva, căutând acum la bătrânețe un noroc nou, să pierd pe acela de care am avut parte până în ziua de astăzi și să dau la sfârșitul vieții mele de amărăciunea pe care nu o cunosc decât din frică.*
- Pe de altă parte, incipitul nuvelei anunță, prin replicile lui Ghiță, și conflictul exterior ce stă la baza narațiunii. Tânărul bărbat, reprezentativ pentru noua generație tot mai convinsă de valoarea relațiilor capitaliste, se consideră un om al faptelor, pentru care exemplul trecutului e sinonim încremenirii în proiect. El întrerupe brutal discursul soacrei sale prin sintagma *vorbă scurtă* și ironizează cumpătarea/reticența la schimbare a bătrânei, considerând că respectarea căilor bătătorite înseamnă o plictiseală casnică și drumul spre cea mai sigură alienare: *...să ne punem pe prispa casei la soare, privind eu la Ana, Ana la mine, amândoi la copilaș, iară d-ta la tustrei. Iacă liniștea colibei.* Energia și încrâncenarea pe care le emană intervenția lui Ghiță – el chiar îi spune bătrânei *atunci să nu mai pierdem vorba degeaba* – nu lasă drept de replică discursului mult prea așezat, excesiv de îndreptat spre trecut, al vechii

Scanned with OKEN Scanner

mentalități patriarhale, iar hotărârea lui Ghiță de a lua în arendă cârciuma de la *Moara cu noroc* primește binecuvântarea bătrânei.

▪ Așadar, în subsidiar, Ioan Slavici dezvăluie prin dialogul din incipit sursele dezechilibrării societății românești de la sfârșitul secolului al XIX-lea: organizarea socială tradițională este prea lipsită de vitalitate pentru a putea rezista presiunilor viguroase produse de capitalism.

2. Comentarea particularităților construcției finalului

▪ Totuși, **finalul** tragic al nuvelei oferă o confirmare a rezistenței și a valorii principiilor de viață ale societății patriarhale. Pentru că, pare a sugera ultimul capitol al nuvelei, cel mai restrâns de altfel, ceea ce ignoră promovatorii relațiilor capitaliste este tocmai fundamentul vechii orânduiri a lumii, anume rolul stabilizator al divinității. În acest sens, simptomatic rămâne monologul bătrânei, inclus în simetrie cu primul capitol al textului. Așezată pe o piatră, sub influența binefăcătoare a celor cinci cruci de dinaintea morii din care a rămas acum aproape doar *praful și cenușa*, bătrâna interpretează moartea dramatică a fiicei și a ginerului său prin filtrul predestinării divine: *așa le-a fost dat!* Mai mult, o altă greșeală capitală pe care o identifică femeia constă în faptul că tinerii și-au forțat destinul, nesocotind experiența trecutului adunată în obiceiuri și tradiții populare. Astfel, când observă efectele tragediei ce s-a abătut asupra familiei sale, încât *în fundul gropii, care fusese odinioară pivniță, nu se mai vedeau decât oasele albe ieșind pe ici pe colo din cenușa groasă*, prima reacție a bătrânei este de a amenda o încălcare a cutumei tradiționale din timpul unei furtuni: *Se vede c-au lăsat ferestrele deschise!* Pentru că, dincolo de acțiunile oamenilor dintr-un moment sau altul al existenței lor, o forță supraindividuală hotărăște cursul vieții tuturor, fapt certificat și de notațiile naratorului din acest fragment final: fundalul general care cuprinde imaginea cârciumei arse rămâne marcat de *ziua senină și înveselitoare*, iar, după ce își enunță observațiile moralizatoare, bătrâna ia copiii și pleacă *mai departe*.

3. Patru componente de structură/compoziție a nuvelei

▪ În altă ordine de idei, nu poate fi omis nici faptul că substanța etică a nuvelei exprimată în incipit și în final este articulată de modul în care Slavici își construiește textul narativ la toate nivelele sale.

▪ În primul rând, **conflictul** exterior anunțat prin dialogul din primul capitol dintre bătrână și Ghiță se amplifică prin înlocuirea soacrei cu un alt opozant, Lică Sămădăul. De data aceasta, adversarul protagonistului este mult mai puternic, ba chiar ajunge să îi influențeze deciziile. În consecință, nuvela dezvoltă și un conflict interior, menit să redea zbuciumul interiorității lui Ghiță. Tânărul cârciumar simte în el *ceva mai tare decât voința* proprie, se izolează de familie, nu se mai teme nici măcar de moarte, singura lui dorință ajunge să fie răzbunarea pe Lică, iar în cele din urmă o ucide cu sânge rece pe Ana.

▪ În al doilea rând, **perspectiva narativă** *dindărăt* urmează coordonatele impuse de particularitățile de construcție a incipitului. Naratorul obiectiv, impersonal exprimă o viziune moralizatoare despre lume, bine ascunsă de la început în spatele intervențiilor personajelor sale. Deci, vocea naratorială aparține, de fapt, întregii comunități, tuturor și nimănui în același timp.

Scanned with OKEN Scanner

▪ De asemenea, tot de un efect moralizator, fie el și implicit, ține și redarea exclusiv prin însușiri negative a comportamentului Sămădăului, personaj tipologic pentru noul om creat de orânduirea capitalistă. În acest sens, semnificativ este **episodul** narativ în care Lică se întâlnește pentru prima oară cu Ghiță și familia acestuia. Înainte să-l cunoască pe cârciumar, lui Lică îi ies în cale bătrâna și Ana. Deși se uită la ele, căpetenia porcarilor le ignoră cu desăvârșire întrebând *unde-i cârciumarul.* Dialogul ce se leagă între bătrână și străin este sugestiv pentru **viziunea despre lume** a celor două tipuri de organizare socială. Soacra îi răspunde *noi suntem*, dintr-o convingere de natură tradițională că familia e mai importantă decât fiecare membru în parte. Cârciuma nu are un singur stăpân, ci reprezintă un bun al familiei. În schimb, Lică amendează opinia bătrânei, replica lui putând figura drept exemplu negativ nu doar în *Moara cu noroc*, ci în orice manual contemporan de filozofie feministă: *Știu, grăi Lică, dar cred că vor fi și oameni pe aici. Eu întreb de cârciumarul; cu el vreau să vorbesc.* Așadar, relațiile de afaceri constituie o preocupare a bărbaților, din acest punct de vedere femeile neridicându-se la rangul de *oameni.* De altfel, când rămâne singur cu Ghiță, Sămădăul reformulează ideea, atrăgându-i acestuia atenția că *bătrâna ar putea să-și ție gura.*

4. Opinie argumentată despre semnificațiile dintre relația incipitului cu finalul

▪ În concluzie, simetria dintre incipit și final rezumă întreaga evoluție a subiectului nuvelei *Moara cu noroc*, oferind o imagine comprimată a confruntării dintre lumea tradițională și cea capitalistă, fără a uita să rostească verdicte moralizatoare în legătură cu excesele pe care această tensiune socială și psihologică le poate produce.

Cosmin Borza

VARIANTA 8

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *particularitățile de construcție a unui personaj* dintr-o *nuvelă* studiată. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– prezentarea a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru realizarea personajului ales (de exemplu: *acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, perspectivă narativă, modalități de caracterizare, limbaj* etc.);
– prezentarea statutului social, psihologic, moral etc. al personajului ales, prin raportare la conflictul/conflictele nuvelei studiate;
– relevarea principalei trăsături a personajului ales, ilustrată prin două episoade/secvențe narative și/sau prin citate comentate;
– exprimarea unui punct de vedere argumentat despre modul în care se reflectă o idee sau tema nuvelei în construcția personajului pentru care ai optat.

rezolvare

Particularități de construcție a unui personaj dintr-o nuvelă studiată
Textul ales: *Moara cu noroc*, de Ioan Slavici

▪ Una dintre caracteristicile fundamentale ale nuvelei este aceea că se axează

Scanned with OKEN Scanner

pe evoluția unui singur personaj. Protagonistul este responsabil, astfel, nu numai de propria sa devenire, ci și de a celorlalte personaje, ba chiar de nașterea conflictului. Din această cauză transformările eroului urmează un tipar previzibil, fără mari rupturi. Altfel, coerența lumii pe care specia încearcă să o redea într-un număr restrâns de pagini ar fi amenințată. În plus, datorită faptului că o nuvelă, prin definiție, cuprinde puține personaje, rolul actantului principal ajunge cu atât mai important, cu cât contribuie în mod decisiv la conferirea unei minime consistențe care să le facă viabile pentru dezvoltarea acțiunii.

- Recunoscut pentru meticulozitatea arhitecturii narative, Ioan Slavici se dovedește foarte atent mai ales în ceea ce privește conturarea personajelor sale. De fapt, critica literară, de la Tudor Vianu la Magdalena Popescu sau Nicolae Manolescu, identifică punctul forte al artei narative a lui Slavici în construcția de personaj. Deși eroii săi provin din universul rural al Ardealului de secol XIX, autorul nu ezită să le imprime multora dintre ei o complexitate aparte, adică, așa cum afirmă G. Călinescu, *acel amestec de bine și rău ce se află la oamenii adevărați*. Probabil cel mai bun exemplu în acest sens este reprezentat de cizmarul Ghiță, personajul principal al nuvelei *Moara cu noroc*.

1. Prezentarea statutului moral/social/psihologic al personajului prin raportarea la conflictul nuvelei

- Dacă la începutul nuvelei Ghiță apare ca un personaj tipologic pentru categoria indivizilor dornici de îmbogățire, putându-se afirma că are un **statut moral și psihologic** necompromis, evoluția ulterioară a acțiunii îi oferă o individualitate aparte. Pentru că atracția banilor nu îl transformă pe protagonist atât de mult încât să treacă într-o altă tipologie – a infractorilor reprezentați de Lică Sămădăul. În schimb, eroul central al nuvelei este prezentat parcurgând un traseu al dezumanizării datorat oscilației între cele două modele de organizare socială: pe de o parte, familia ca emblemă a lumii tradiționale, pe de altă parte afacerile la limita legii, simptomatice pentru relațiile capitaliste din acea vreme.
- De fapt, transformările morale și psihologice ale lui Ghiță au ca punct de plecare nemulțumirea profundă față de **statutul social** pe care acesta îl deține. Spirit practic, el realizează că meseria de cizmar nu are cum să îmbunătățească traiul familiei sale, din moment ce societatea în care și-a trăit prima tinerețe este mult prea statică pentru a permite orice tip de progres, așa cum afirmă în dialogul din incipit cu soacra sa: *...să cârpesc și mai departe cizmele oamenilor, care umblă toată săptămâna în opinci ori desculți, iară dacă duminica e noroi, își duc cizmele în mână până la biserică*. Înțelegând că în acest ritm este pe cale să-și piardă chiar puținii clienți pe care îi mai avea, Ghiță se mută din lumea închisă, acolo unde nu se întâmplă nimic, la cârciuma de la *Moara cu noroc*, adică într-un spațiu departe de satele orânduite după un tipar patriarhal. Ajuns într-un loc în care legile capitaliste au pătruns deja – primul arendaș al morii fiind obligat de nevoile numeroșilor drumeți să o transforme în cârciumă –, Ghiță se simte privilegiat și datorită hărniciei sale își schimbă până și nou câștigatul statut social de simplu arendaș. *Moara cu noroc* se transformă astfel în *cârciuma lui Ghiță*.

Scanned with OKEN Scanner

2. Patru elemente ale textului narativ semnificative pentru realizarea personajului principal

- Trecerea protagonistului de la *tipologie* – statutul social – la *individualitate* – statutul moral și psihologic – este susținută prin toate **elementele de construcție ale textului narativ.**
- În primul rând, **perspectiva naratorului** obiectiv și impersonal ce ajută la crearea caracterului realist al nuvelei permite atât descrierea verosimilă a evoluției sociale a lui Ghiță, cât și redarea zbuciumului său interior. Dacă pentru a construi un personaj veridic în contextul societății ardelene de la sfârșitul secolului al XX-lea, naratorul se axează pe detaliile referitoare la mediul în care trăiește personajul și la condiționările sale inerente, când se vede nevoit să prezinte interioritatea acestuia, instanța narativă folosește stilul indirect liber sau îi permite personajului fragmente de monolog interior, care duc la o tehnică a analizei psihologice surprinzătoare prin modernitatea sa.
- În al doilea rând, o astfel de strategie naratorială conduce la dublarea **conflictului** nuvelei, așa încât tensiunea epică manifestată la început doar pe un plan exterior – opoziția dintre bătrână și Ghiță sau dintre Lică și protagonist – se transferă într-un conflict interior ce are la bază trăirile contradictorii ale eroului. Astfel, tânărul cârciumar simte în el *ceva mai tare decât voința* proprie, se izolează de familie, nu se mai teme nici măcar de moarte, singura lui dorință ajunge să fie răzbunarea pe Lică, iar în cele din urmă o ucide cu sânge rece pe Ana.
- De asemenea, complexitatea personalității lui Ghiță, atât de elocvent surprinsă de narator prin construcția conflictului, poate fi evidențiată pe tot parcursul **acțiunii** prin intermediul **mijloacelor de caracterizare** la care Slavici apelează în nuvela *Moara cu noroc*. Personaj rotund, datorită faptului că își schimbă însușirile pe parcursul narațiunii, Ghiță este, totuși, prezentat în incipit drept un personaj tipologic, așa cum reiese din caracterizarea indirectă prin acțiunile sale. Om al faptelor, nu al vorbelor, *cârciumarul este* – după cum observă Magdalena Popescu – *un ins energic, cu gustul riscului și al aventurii.* Acum fondul său uman nu este încă pervertit de gustul banilor, el dorind doar bunăstarea familiei. Și, într-adevăr, raționamentul lui funcționează atâta vreme cât afacerea e prosperă, clienții sunt tot mai numeroși, iar viața idilică pare a pune stăpânire pe membrii casei sale, conform caracterizării directe făcute de narator: *sâmbăta de cu seară locul se deșerta și Ghiță, ajungând să mai răsufle, se punea cu Ana și cu bătrâna să numere banii, și atunci el privea la Ana, Ana privea la el, amândoi priveau la copilași, căci doi erau acum, iară bătrâna privea la câteșpatru și se simțea întinerită, căci avea un ginere harnic, o fată norocoasă, doi nepoței sprinteni, iară sporul era dat de la Dumnezeu, dintr-un câștig făcut cu bine.* Transformarea lui Ghiță nu întârzie însă să apară, iar mobilul este reprezentat de apariția lui Lică la cărciumă. Chiar după prima întrevedere cu Sămădăul, în mintea protagonistului se ivesc primele *gânduri grele*. Pentru a-și reface echilibrul pierdut de intervenția brutală a căpeteniei porcarilor, cârciumarul cumpără două pistoale, îl angajează pe Marți, un *ungur înalt ca un brad*, și aduce doi câței pe care îi antrenează de mici să fie de temut. Totuși, liniștea căutată de erou nu este dobândită cu niciun chip, iar naratorul rezumă transformările prin modul în care Ana îl percepe

Scanned with OKEN Scanner

pe soțul ei: *Acum el se făcuse mai de tot ursuz, se aprindea pentru orișice lucru de nimic, nu mai zâmbea ca mai înainte, ci râdea cu hohot, încât îți venea să te sperii de el, iar când se mai hârjonea câteodată cu dânsa își pierdea lesne cumpătul și îi lăsa urme vinete pe brațe.*

3. Principala trăsătură de caracter a personajului prin două scene reprezentative

▪ Panta pe care a apucat-o personajul principal este atât de abruptă, încât Ghiță simte că nu își mai poate controla propria existență. Tensiunea acumulată îl determină pe fostul cizmar să se îndepărteze de Ana, apoi devine egocentrist, considerând că numai problemele sale contează, iar în cele din urmă ajunge obsedat de răzbunarea împotriva lui Lică, chiar cu riscul periclitării vieții celor apropiați. Acest drum spre dezumanizare este excelent redat în nuvelă prin stil indirect liber și monolog interior, ambele fiind modalități inedite de autocaracterizare. De exemplu, după o ceartă cu Ana, Ghiță *ar fi voit să meargă la ea, să-i ceară iertare și s-o împace, dar nu putea; era în el ceva ce nu-l lăsa și așa ieși afară, ca să fie singur cu gândurile sale.* Mai mult, dramatismul stărilor pe care le parcurge eroul este accentuat de faptul că, deși comportamentul său e uneori incoerent, el nu își pierde niciodată luciditatea, ci încearcă să-și justifice faptele prin destinul tragic ursit: *Ei! Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voința mea?! Nici cocoșatul nu e însuși vinovat că are cocoașă în spinare: nimeni mai mult decât dânsul n-ar dori să n-o aibă.* Singura modalitate de a-și păstra iluzia echilibrului rămâne pentru protagonist încercarea de a le da celorlalți impresia că e stăpân pe situație, din moment ce a învățat din experiența relațiilor capitaliste că *cinstit nu e decât omul care a astupat gurile rele.* Însă cele mai apropiate persoane ale sale, soția Ana și dușmanul Lică, dezvăluie cu ușurință **principala** sa **trăsătură de caracter**: dezumanizarea. Parcă pentru a răspunde etichetei pe care Sămădăul i-o conferă – *tu ești om, Ghiță, om cu multă ură în sufletul său, și ești om cu minte: dacă te-aș avea tovarăș pe tine, aș râde și de dracul și de mumă-sa* –, arendașul *Morii cu noroc* acționează în finalul nuvelei total irațional. Doar dintr-o dorință obsesivă de a se răzbuna pe Lică, acesta o expune pe soția sa, oferind-o drept momeală Sămădăului, și își pune toate speranțele în jandarmul Pintea. Destinul său tragic nu mai surprinde pe nimeni, din moment ce Ghiță se comportă ca o brută când o ucide pe Ana, apăsând *cuțitul tot mai adânc spre inima ei.*

4. Punct de vedere argumentat despre modul în care se reflectă tema nuvelei în construcția personajului

▪ Așadar, dezumanizarea lui Ghiță, produsă de obsesia îmbogățirii, pune exemplar în evidență viziunea lui Slavici despre societatea rurală românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea. De asemenea, corelând printr-un stil simplu, clar și concis cele mai adecvate tehnici narative – descrierea realistă prin care obține efectul de verosimilitate a personajului, dar și analiza psihologică ce îi servește în redarea metamorfozelor interioare ale personajului –, autorul nuvelei *Moara cu noroc* construiește un personaj complex care, alături de Ion și de Ilie Moromete, rămâne un prototip neidealizat al universului rural românesc.

Claudiu Turcuș

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 9

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *relațiile dintre două personaje* ale unei *nuvele* studiate. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– prezentarea a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru construcția personajelor alese (de exemplu: *temă, perspectivă narativă, acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, modalități de caracterizare, limbajele*);
– evidențierea situației inițiale a celor două personaje, din perspectiva tipologiei în care se încadrează, a statutului lor social, psihologic, moral etc.;
– relevarea trăsăturilor celor două personaje, semnificative pentru ilustrarea relațiilor, prin raportare la două episoade/secvențe narative ale nuvelei alese;
– exprimarea unei opinii argumentate despre relațiile dintre cele două personaje, din perspectiva situației finale/a deznodământului.

rezolvare

Relațiile dintre două personaje într-o nuvelă
Textul ales: *Moara cu noroc*, de Ioan Slavici

▪ Chiar dacă, prin definiție, nuvela urmărește evoluția protagonistului, aceasta nu înseamnă că personajele secundare nu dețin un rol decisiv în desfășurarea acțiunii. Dimpotrivă, actanții care participă doar la unele dintre episoadele narative ale textului ajută la conturarea caracterului eroului și, prin revers, primesc consistență epică.

▪ De exemplu, complexitatea transformărilor interioare ale lui Ghiță – personajul principal din nuvela realist-psihologică *Moara cu noroc* de Ioan Slavici – nu ar putea fi imaginată în lipsa relației acestuia cu bătrâna, cu soția Ana, cu jandarmul Pintea, dar mai ales cu căpetenia porcarilor, Lică. Acestea sunt oglinzile revelatoare prin care cârciumarul își reflectă toate însușirile, fie ele pozitive sau negative. Totuși, funcția decisivă în dezvăluirea tuturor atributelor personalității protagonistului e deținută de **relația** sinuoasă **dintre Ghiță și Lică Sămădăul.**

1. Evidențierea situației inițiale a celor două personaje din perspectiva tipologiei în care se încadrează, a statutului lor moral, psihologic, social

▪ Acest aspect nu e sesizabil de la începutul nuvelei, când Ghiță apare ca un personaj tipologic pentru categoria indivizilor dornici de îmbogățire, putându-se chiar afirma că are un **statut moral și psihologic** necompromis. Pentru că atracția banilor nu îl transformă pe protagonist atât de mult încât să treacă într-o altă tipologie, cea a infractorilor reprezentați de Lică Sămădăul. Pur și simplu, Ghiță își manifestă nemulțumirea față de **statutul social** pe care îl deține. El conștientizează limitele meseriei de cizmar într-o lume ce se conduce după niște legi nescrise, opuse fundamental oricărei tentative de schimbare. Șansa obținerii unei bunăstări necesare fericirii sale și a familiei este identificată de protagonist în luarea în arendă a cârciumei de la *Moara cu noroc*. Iar prima întâlnire cu lumea relațiilor capitaliste îi prieste din plin noului negustor. Singurul său dezavantaj constă în faptul că, deși descinde într-o lume

Scanned with OKEN Scanner

capitalistă, cârciumarul se ghidează după principii patriarhale: clienții sunt primiți ca niște prieteni, banii se obțin exclusiv prin muncă cinstită, iar nelegiuirea – când niște porcari nu plătesc consumația – este tratată cu îngăduință. O astfel de atitudine își dovedește vulnerabilitatea în momentul în care *adevăratul* afacerist își face apariția la han. E vorba de căpetenia mușteriilor-porcari care uitaseră să plătească, anume de Lică Sămădăul. *Om aspru și neîndurat*, el profită de naivitatea și îngăduința binevoitoare ale lui Ghiță, folosindu-și puterea de influență încă de la începutul acestei relații. Sămădăul, *care cunoaște pe toți oamenii buni și mai ales pe cei răi*, îl vrea pe cârciumar ca partener, știind din experiența cu fostul arendaș că cea mai potrivită iscoadă se află la *Moara cu noroc*: *Eu voiesc să știu totdeauna cine umblă pe drum, cine trece pe aici, cine ce zice și cine ce face, și voiesc ca nimeni afară de mine să nu știe*. Acesta e momentul în care, sub amenințările învăluite ale lui Lică, Ghiță realizează că în noua lume a relațiilor capitaliste și modul său de a gândi trebuie să se schimbe radical. Deocamdată, singurele sale reacții rămân pur fiziologice și psihologice: *junghi prin inimă, amărăciune, gânduri grele*.

2. Patru elemente ale textului narativ semnificative pentru construcția celor două personaje

- Ulterior însă presiunea psihologică pe care o impune Sămădăul pentru a se convinge că Ghiță acceptă să fie *omul* lui determină puternice transformări interioare ale protagonistului. Aceste metamorfoze de natură psihologică și morală sunt responsabile și de modalitatea în care Ioan Slavici își ordonează **elementele de construcție ale textului narativ.**
- În primul rând, **perspectiva naratorului** obiectiv și impersonal ce ajută la crearea caracterului realist al nuvelei permite atât descrierea verosimilă a evoluției sociale a lui Ghiță, cât și redarea zbuciumului său interior prin procedee narative surprinzător de moderne: stilul indirect liber sau monologul interior. În cazul lui Lică, tehnica este cea a portretisticii, astfel că, în manieră realistă, naratorul oferă detalii exterioare reprezentative pentru includerea personajului în tipologia *păstorilor de porci* din care se desprinde prin atitudinea sa vestimentară: *Lică, un om ca de treizeci și șase de ani, înalt, uscățiv și supt la față, cu mustața lungă, cu ochii mici și verzi și cu sprâncenele dese și împreunate la mijloc. Lică era porcar, însă dintre cei ce poartă cămașă subțire și albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint și bici de carmajin, cu codoriștea de os împodobit cu flori tăiate și cu ghintulețe de aur.* Lică este, așadar, cel care și-a depășit statutul și a reușit să se impună în lumea relațiilor capitaliste. Pentru el nu mai există niciun zbucium interior, ci doar condiționări exterioare. Tocmai de aceea – pare a sugera naratorul chiar prin modalitatea de introducere în scenă a personajelor – Ghiță se înspăimântă de Lică, gândindu-se că Sămădăul ar putea fi imaginea lui peste ani.
- În al doilea rând, astfel de strategii naratoriale conduc la dublarea **conflictului** nuvelei, așa încât tensiunea epică manifestată la început doar pe un plan exterior – opoziția Ghiță și Lică – se transferă într-un conflict interior ce are la bază trăirile contradictorii ale cârciumarului. Influențat de vizitele și de presiunile Sămădăului, simte în el *ceva mai tare decât voința* proprie, se izolează de familie, nu se mai teme nici măcar de moarte, singura lui dorință ajunge să fie răzbunarea pe Lică, iar în cele din urmă o ucide cu sânge rece pe Ana.

Scanned with OKEN Scanner

- De asemenea, complexitatea relației dintre cele două personaje atât de elocvent surprinsă de narator prin construcția conflictului poate fi evidențiată pe tot parcursul acțiunii prin intermediul **mijloacelor de caracterizare** la care Slavici apelează în nuvela *Moara cu noroc*. La nivel compozițional, opoziția fundamentală dintre cei doi constă, așa cum reiese din caracterizarea indirectă prin faptele și vorbele actanților, în diferența dintre un *personaj rotund*, ce își schimbă însușirile pe parcursul narațiunii din cauza personalității sale slab conturate – l-am numit aici pe Ghiță –, și un personaj plat, Lică, întrucât rămâne fidel cu orice preț principiilor de viață ce i-au adus bunăstarea. Dacă pe cârciumar obținerea banilor în mod ilegal îl determină la confesiuni de tipul: *Ei! Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voința mea?!*, Lică nu mai are nicio mustrare de conștiință, ba chiar se autocaracterizează drept unul care-i ucide din plăcere pe aceia ce îi stau în cale. Pentru el *sângele cald e un fel de boală*, un fel de recuzită a afacerilor sale.

3. Două episoade/secvențe narative semnificative pentru ilustrarea relațiilor dintre două personaje

- De altfel, incompatibilitatea dintre Lică și Ghiță este ilustrată de fiecare **episod narativ** dedicat întâlnirii lor.
- De exemplu, **o secvență relevantă** pentru demonstrarea diferenței de perspectivă dintre cârciumar și Sămădău poate fi considerată **discuția lor despre importanța prieteniei în relația de afaceri**. După ce află că a ucis o femeie pentru a o jefui, Ghiță afirmă: *tu nu ești om, Lică, ci diavol.* În schimb, căpetenia porcarilor reacționează batjocoritor, simțind că a reușit să-l supună pe cârciumar: *Tu ești om cinstit, Ghiță, și am făcut din tine om vinovat.* Pentru că, îi explică doct Sămădăul, nu l-a vrut drept tovarăș în orice condiții de la bun început. Mai întâi a fost nevoie să-l compromită pe fostul cizmar, din moment ce principiul de bază al oricărei afaceri profitabile este reprezentat de dominarea partenerului: *Pe om nu-l stăpânești decât cu păcatele lui, și tot omul are păcate, numai că unul le ascunde mai bine, iar altul le dă mai lesne pe față: caută-i slăbiciunea, fă-l să și-o deie de gol și faci cu el ce vrei, căci unul se mânie, altul se rușinează, al treilea se zăpăcește, dar nu e niciunul care nu-și pierde bunul cumpăt și mintea întreagă.*
- Mai mult, ruptura dintre cei doi bărbați atinge apogeul în **scena jocului din duminica Paștelui**, când, după un dans ce îi pare lui Ghiță nesfârșit, Lică *se lăsă pe laiță, o luă pe Ana pe genunchi și începu, așa în glumă, să o sărute și să o strângă la piept.* Mizând pe o reacție isterică a lui Ghiță, Lică îi spune direct că o dorește pe soția lui și îi poruncește să-i lase singuri. Pentru prima dată, dezumanizarea cârciumarului e atât de pregnantă, încât reușește să se stăpânească, ba chiar să îl atragă în cursă pe Sămădău printr-o tactică învățată de la el: cunoscând slăbiciunea porcarului pentru femei, cinicul Ghiță o oferă drept momeală pe Ana și calculează cum poate să-i dea mai repede de știre jandarmului Pintea. Și cum astfel de înțelegeri monstruoase se pot imagina numai într-o lume ce își așteaptă mocnit apocalipsa, deznodământul tragic al nuvelei este, oarecum, previzibil.

4. Exprimarea unei opinii argumentate despre relațiile dintre două personaje din perspectiva finalului

- În concluzie, relațiile dintre cele două personaje din *Moara cu noroc* simbolizează sfârșitul unei lumi care, punând prea mult preț pe valoarea banilor, și-a

Scanned with OKEN Scanner

pierdut umanitatea. Pentru că moartea violentă atât a lui Ghiță, cât și a lui Lică din **finalul nuvelei** reprezintă un semnal moralizator pentru lumea românească din secolul al XIX-lea sau din orice perioadă, vorbind despre falimentul oricărei societăți care încearcă să impună orânduiri noi prin anularea necondiționată și brutală a celor vechi.

Cosmin Borza

VARIANTA 10

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *temă* și despre principalele *elemente de structură, de compoziție, de limbaj* dintr-un text narativ studiat, aparținând lui Mihail Sadoveanu. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– prezentarea temei și a modului de reflectare a acesteia în textul narativ studiat;
– precizarea instanțelor comunicării narative și a rolului acestora în textul narativ studiat;
– evidențierea a patru particularități de construcție a subiectului și/sau particularități ale compoziției (de exemplu: *acțiune, conflict, personaje, incipit, final, episoade/secvențe narative, tehnici narative, perspectivă narativă* etc.);
– exprimarea argumentată a unui punct de vedere despre limbajul *naratorului* și al *personajelor* din textul narativ studiat.

rezolvare

Temă și elemente de structură, de compoziție și de limbaj dintr-un text narativ aparținând lui Mihail Sadoveanu

Textul ales: *Baltagul*, de Mihail Sadoveanu

▪ *Sadoveanu spune în ceva mai mult de o pagină ceea ce lui Rebreanu îi ia un întreg capitol*, afirmă Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*, referindu-se la romanul *Baltagul* (1930). Observația surprinde caracteristica principală de compoziție a romanului realist sadovenian: esențializarea realității. De fapt, criticul distinge aici între două vârste ale romanului românesc de factură realistă din perioada interbelică. Pe de o parte, autorul lui *Ion* copiază realitatea pentru a crea o cât mai verosimilă iluzie a vieții, pe de altă parte, Mihail Sadoveanu concentrează realitatea, reducând-o la evenimentele ei esențiale. Deci, scriitorul caută să evidențieze principiile fundamentale de organizare a lumii, iar nu să o descrie în amănuntele ei. Pentru că, dacă societatea imaginată de Liviu Rebreanu se caracterizează, în ciuda tuturor tensiunilor, prin unitate și omogenitate, universul sadovenian dezvăluie o lume mult mai amestecată. Iar pentru a-i putea sesiza componentele, autorul *Baltagului* e obligat să o sintetizeze.

1. Tema și modul de reflectare al acesteia în textul narativ

▪ În consecință, **tema** acestui roman este una foarte generală – condiția omului constrâns să trăiască la intersecția dintre două lumi: orânduirea tradițională, cu superstițiile și ritualurile ei, și civilizația burgheză, dominată de spiritul capitalist. Neputând să le mai separe, individul le asumă, oarecum, pe amândouă. Tocmai de

Scanned with OKEN Scanner

aceea, Mihail Sadoveanu nu optează explicit sau implicit – spre deosebire de Slavici, de exemplu – pentru superioritatea lumii arhaice sau a celei moderne, în schimb dezvăluie interdependența lor. Societatea patriarhală, pare a sugera autorul, se stinge mocnit în absența deschiderii spre nou, iar recent apăruta burghezie dă naștere la excese dacă se îndepărtează prea mult de principiile de viață tradiționale. În acest mod se explică și caracterul aparent hibrid al romanului: scriere realistă cu substrat mitic.

2. Patru particularități de construcție a subiectului

▪ Simptomatică în acest sens rămâne construcția **personajului** principal al romanului, Vitoria Lipan. Dacă la început protagonista este descrisă exclusiv prin însușiri generale, ca un exponent al lumii preistorice, odată cu părăsirea locurilor natale în căutarea soțului dispărut aceasta dezvoltă o serie de caracteristici de neînchipuit pentru o țărancă de la munte obișnuită cu respectarea până la ultimele consecințe a legilor patriarhale.

▪ Astfel, în primele cinci capitole din cele șaisprezece ale romanului, Vitoria este caracterizată prin însușiri tipice femeilor din societatea tradițională. De exemplu, atunci când soțul ei întârzie la petrecerile cu lăutari, Vitoria se revoltă parcă numai din dorința de a-l obliga pe Nechifor să-și dovedească superioritatea: *Muierea îndura fără să crâcnească puterea omului ei și rămânea neînduplecată, cu dracii pe care-i avea.* Mai mult, ori de câte ori i se pare că Minodora tinde să încalce rânduiala, mama se metamorfozează în cea mai nemiloasă apărătoare a tradițiilor, vorbindu-i fetei pe un ton greu de acceptat din perspectiva unei viziuni actuale asupra dragostei materne, după cum indică **episodul narativ** în care Vitoria îi administrează o corecție: *Îți arăt eu coc, valț și bluză, ardă-te para focului să te ardă! Nici eu, nici bunică-ta, nici bunică-mea n-am știut de acestea – și-n legea noastră trebuie să trăiești și tu. Altfel, îți leg o piatră de gât și te dau în Tarcău.* În schimb, femeia se dovedește foarte credincioasă, chiar dacă vizita la preotul Dănilă este dublată constant de discuții cu baba Smaranda, vrăjitoarea satului. De fapt, în spiritul societății patriarhale, Vitoria caută cu tot dinadinsul să ofere evenimentelor cotidiene interpretări mitice: venirea înainte de vreme a iernii, un fapt deloc ieșit din comun, este considerată de eroină semnul întoarcerii lumii cu susul în jos. De asemenea, visul în care Nechifor Lipan îi apare *călare, cu spatele întors către ea, trecând spre asfințit o revărsare de ape* sau faptul că *un cocoș cântă cu piscul spre poartă* devin în imaginația Vitoriei atenționări din altă lume că bărbatul ei nu se mai întoarce și că plecarea în căutarea lui este iminentă. Așadar, în prima parte a romanului, lumea din *Baltagul* își câștigă un sens prin corelarea într-o ordine logică a unor indicii provenite dintr-o credință mitologică.

▪ În schimb, *în lumea de jos*, a civilizației conduse după legi scrise, Vitoria pornește cu o anumită sfială. Curând însă se adaptează aproape fără efort la noile condiții. Deși nu uită pe deplin să aducă în noua realitate bagajul său de superstiții arhaice – cinstește după rit popular o cumetrie la Borca și o nuntă la Cruci, se conduce pe tot parcursul călătoriei în funcție de bătaia vântului –, protagonista descoperă cadavrul lui Nechifor între Suha și Sabasa nu datorită intuițiilor magice, ci pentru că reușește să coreleze, asemenea unui detectiv, diversele informații pe care le primește de-a lungul drumului. Ori, după cum constată N. Manolescu, *scenariul ei are efectul scontat deoarece pune la un loc, în chip coerent, elementele disparate culese: deoarece transformă cuvintele într-un limbaj [...] Ea creează o ordine.* În mod

Scanned with OKEN Scanner

surprinzător pentru o munteancă obișnuită, Vitoria nu uită nici să preia rolul justițiarului și îl îndeamnă pe fiul Gheorghiță să-l pedepsească pe unul dintre ucigașii lui Nechifor.

▪ Iată cum, atât în cadrul societății patriarhale, cât și în mijlocul civilizației moderne, protagonista din *Baltagul* este mandatată să extragă din realitatea cotidiană acele elemente esențiale care să o ajute în înțelegerea unui principiu general pentru universul realist sadovenian: faptul că nu există nicio diferență majoră între cele două lumi.

▪ Sau, cu alte cuvinte, nu una atât de pronunțată încât să pericliteze integritatea individului care încearcă să le asume. Deoarece **conflictul** principal din romanul lui Sadoveanu nu se constituie – cum ar putea crede un cititor superficial – pe baza confruntării dintre viziunea mitologică și cea realist-pragmatică asupra existenței, ci este determinat de excesele caracteristice fiecărei lumi în parte. Astfel, Nechifor Lipan, ciobanul ajuns negustor de oi, face numeroase drumuri între *lumea de jos* și *lumea de sus*, iar Vitoria reușește chiar să descopere o regulă conform căreia soțul *poate zăbovi, o zi ori două, cu lăutari și cu petrecere, ca un bărbat ce se află; însă după aceea vine la sălașul lui.* Moartea acestuia nu se datorează, așadar, faptului că a îndrăznit să părăsească vatra pentru a face comerț. Fatalitatea survine abia când Calistrat Bogza și Ilie Cuțui încalcă principiile de bază ale organizării capitaliste și doresc un câștig masiv și rapid pe căi frauduloase. Tocmai de aceea, Vitoria, reprezentanta orânduirii patriarhale, este necesară pentru a restabili echilibrul pierdut. Atunci când se răzbună, gestul Vitoriei trebuie interpretat în sens etimologic, adică drept o *răzbunare*, ceea ce înseamnă o readucere a binelui. Pe de altă parte, călătoria eroinei dezvăluie celălalt exces care macină, de această dată, lumea tradițională – profunda izolare față de civilizație. Dacă înainte de a intra în contact cu lumea burgheză, Vitoria manifestă o accentuată reticență, în urma experienței acumulate în *lumea de jos,* munteanca conștientizează beneficiile unui astfel de vieți. Ea devine o femeie cu inițiativă, fapt de neconceput în ordinea arhaică. Iar datina creștină – îngroparea lui Lipan – o împlinește nu doar cu puteri de la Dumnezeu, ci vorbind *pe sârmă* (la telefon) cu prefectul: *stau și mă mir într-o privință, cum de-am găsit în mine puterea să rabd atâtea și să îndeplinesc toate. După ce l-am căutat și l-am găsit, ar fi trebuit să-l bocesc [...] am mișcat oameni și preoți [...] am vorbit [...] și printr-o sârmă tocmai la Piatra. Eu eram de partea asta, în primărie la Borca, și de partea cealaltă era domnu prefect, și l-am rugat pentru omul meu, pe care l-am găsit risipit într-o râpă, să-mi deie voie să-l îngrop în țintirim.*

▪ Prin urmare, conflictul concentrat al narațiunii ce dezvăluie – așa cum am demonstrat – interdependența celor două lumi reușește să surprindă o gamă foarte largă de transformări la nivel psihologic, sociologic sau etic. Călătoria Vitoriei și a lui Gheorghiță înseamnă atât o cunoașterea a lumii, cât și o cunoaștere de sine. În acest sens se poate vorbi despre un **polimorfism compozițional** al textului. Căci *Baltagul* este în același timp un roman al inițierii și al maturizării, o monografie a satului românesc de munte și nu mai puțin o povestire realistă în care mitul poate fi interpretat și ca un suport al cotidianului.

3. Instanțele comunicării narative și rolul acestora în text

▪ Fundamentată pe o astfel de arhitectură narativă complexă, lumea imaginată în *Baltagul* rămâne în esența ei foarte coerentă, iar acest aspect poate fi justificat de inteligența cu care Sadoveanu gestionează jocul instanțelor narative. Pe de o parte,

Scanned with OKEN Scanner

în perioada scrierii romanului, **autorul** experimentează amestecul celor două lumi. Deși atras de lirismul lumii arhaice, acesta este pasionat – dacă ar fi să dăm crezare fiicei sale, Profira Sadoveanu – de volley-ball și îi vine ideea de a scrie *Baltagul* în Pontillacul proaspăt achiziționat, în timp ce colinda drumuri de munte, de-a lungul râului Bistrița, spre Dorna și Stânișoara, până la crucea Talienilor ori la Valea Suhăi. Pe de altă parte, **naratorul** său omniscient și omniprezent păstrează un ton obiectiv atunci când redă confluența dintre patriarhal și modern și transpune toate implicațiile acestei conjuncții în psihologia **personajului principal**, Vitoria Lipan. Protagonista primește, în final, chiar rolul de narator, astfel că o întreagă lume ajunge să-și dezvăluie esența prin doar câteva vorbe bine alese de munteancă. În acest fel, obișnuit până atunci cu o voce narativă care rezumă, avertizează ce se va întâmpla sau descrie concis toate implicațiile acțiunilor din roman, **cititorul** află într-o singură pagină – prin vocea Vitoriei – întreaga intrigă a romanului: crima.

4. Opinie argumentată despre limbajul naratorului și al personajelor

▪ Iată de ce, spre deosebire de majoritatea prozelor sadoveniene, în *Baltagul* **limbajul** naratorului are o motivație realistă, latura simbolică fiind aici secundară. Prin cuvinte, personajele din roman încearcă să sintetizeze cât mai exact realitatea, iar nu să-i releve sensurile ei ascunse. De exemplu, moartea lui Nechifor se cere explicată ca un efect al capitalismului sălbatic, iar nu învăluită într-o alegorie a nunții cosmice cum se întâmplă în Miorița, baladă populară considerată de critică drept sursa principală a romanului.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 11

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *particularitățile de construcție a unui personaj* dintr-un *text narativ* studiat, aparținând lui Mihail Sadoveanu. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– prezentarea a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru realizarea personajului ales (de exemplu: *acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, perspectivă narativă, modalități de caracterizare, limbajele*);
– prezentarea statutului social, psihologic, moral etc. al personajului ales, prin raportare la conflictul/conflictele textului narativ studiat;
– relevarea principalei trăsături a personajului ales, ilustrată prin două episoade/secvențe narative/situații semnificative sau prin citate comentate;
– exprimarea unui punct de vedere argumentat despre modul în care se reflectă o idee sau tema textului narativ studiat în construcția personajului pentru care ai optat.

rezolvare

Particularități de construcție a unui personaj dintr-un text narativ de Mihail Sadoveanu

Textul ales: *Baltagul*, de Mihail Sadoveanu

▪ Dacă un istoric literar ar încerca să configureze o evoluție a literaturii române

Scanned with OKEN Scanner

de la începuturi până în prezent, pornind exclusiv de la particularitățile de construcție ale personajelor, cu siguranță în dreptul numelui Mihail Sadoveanu ar fi plasat eroul arhetipal. Adică acel suprapersonaj care nu doar că organizează o întreagă lume în jurul personalității sale, ci dezvăluie puternice legături cu însușirile originare și perene ale ființei umane. Astfel, de la domnul Trandafir până la pescarii, păstorii sau vânătorii ce populează prozele de tinerețe ale lui Sadoveanu, se remarcă un accentuat rol simbolic și mitic. De asemenea, personajele de inspirație istorică din romanele maturității artistice ca *Frații Jderi* sau *Neamul Șoimăreștilor* rămân memorabile, dincolo de procesul de umanizare propus de autor, chiar prin statutul monumental – epopeic – pe care îl câștigă. Ele se ridică prin caracteristicile lor excepționale deasupra istoriei ce le-a dat naștere și impun un sens întregului univers. De exemplu, Ștefan cel Mare, Tudor Șoimaru ori reprezentanții clanului Jderilor colaborează perfect cu toate stihiile și își depășesc orice condiționare terestră pentru a evidenția un caracter preponderent mitologic. Nu altul e cazul povestirilor din volumul *Hanu Ancuței*, unde, după cum apreciază criticul Ion Vlad, *o umanitate își asumă riscul istorisirilor, realizând simbolurile generale ale lumii: înțeleptul, războinicul, umilul, călătorul, călugărul, bătrânul, cunoscătorul naturii și al legilor firii, frumusețea și ofilirea vârstelor, revoltatul, suferindul etc.*

- În consecință, atunci când analizează structura unui personaj sadovenian, criticii literari, dar și cititorii obișnuiți, nespecializați, tind să generalizeze acest caracter arhetipal. Nu întâmplător, așadar, interpretarea care a făcut carieră în cazul Vitoriei Lipan, protagonista romanului *Baltagul*, publicat în 1930, se bazează pe evidențierea laturii simbolice, prototipice, a personajului. Prin intermediul Vitoriei ca *exponent al speței* oamenilor de la munte, după cum o prezintă G. Călinescu, Mihail Sadoveanu ar continua proiectul său romanesc de elogiere a lumii arhaice și a principiilor sale etice de care lumea modernă nu ar trebui să se îndepărteze.
- Însă o atare perspectivă, prin care Vitoria este percepută drept doar un actant tipologic și nimic mai mult, pierde din vedere tocmai particularitatea principală a personalității pesonajului sadovenian: încercarea neobosită de a înțelege lumea în care trăiește, de a-i evidenția sensul de bază.

1. Statutul social/moral/psihologic al personajului prin raportare la conflictul textului

- Astfel, deși nu deține o complexitate psihologică remarcabilă și nu încearcă să-și confrunte direct destinul – din moment ce chiar soțul ei enunță principiul fundamental pentru organizarea patriarhală: *Nimeni nu poate sări peste umbra lui* – Vitoria Lipan nici nu acceptă explicații nedovedite ale evenimentelor, aidoma măicuței bătrâne din balada populară *Miorița*, cu care e adesea asemănată. În schimb, eroina explorează existența, învestind-o cu semnificații cât mai personale, fapt ce-i conferă individualitate.
- Aceste demersuri prin care Vitoria interpretează realitatea nu conduc la modificarea fundamentală a **statului social și psihologic** al eroinei. Ea rămâne până la finalul acțiunii munteanca de pe Tarcău preocupată de respectarea tradițiilor ancestrale și de păstrarea echilibrului **moral** al vieții. Însă ceea ce reușește să dezvăluie pelerinajul protagonistei în căutarea mijloacelor prin care destinul se construiește constă

Scanned with OKEN Scanner

în faptul că orice formă de organizare a lumii deține o anumită logică, iar cel ce reușește să o înțeleagă poate trăi împăcat cu sine.

- De exemplu, în existența Vitoriei pot fi distinse trei etape care surprind evoluția sa în funcție de **conflictul** major al romanului: prima este evidențiată de explicațiile naratoriale prin care se descrie modul echilibrat de viață al familiei Lipan, al doilea moment reliefează criza personajului principal atunci când siguranța inițială se pierde odată cu dispariția lui Nechifor, iar a treia etapă este doar sugerată de vorbele eroinei din finalul romanului, când aceasta resimte că a restabilit ordinea lumii, așa că de-acum poate planifica amănunțit viața care i-a mai rămas de trăit.

2. Patru elemente ale textului narativ semnificative pentru realizarea personajului/ 3. Relevarea principalei trăsături a personajului prin referire la două secvențe narative

- Cele trei etape tocmai enunțate rezumă perfect **cea mai importantă trăsătură** a eroinei din *Baltagul*: capacitatea de a parcurge drumul de la *tipologie* la *individualitate*, tranziție ce poate fi urmărită de-a lungul **acțiunii** prin intermediul **mijloacelor de caracterizare a personajului**.
- În primele cinci capitole din cele șaisprezece ale romanului, Vitoria este prezentată atât direct, cât și indirect, prin însușiri tipice femeilor din societatea tradițională. De pildă, atunci când soțul ei întârzie la petrecerile cu lăutari, Vitoria se revoltă parcă numai din dorința de a-l obliga pe Nechifor să-și dovedească superioritatea: *Muierea îndura fără să crâcnească puterea omului ei și rămânea neînduplecată, cu dracii pe care-i avea; iar Nechifor Lipan își pleca fruntea și arăta mare părere de rău și jale. Pe urmă lumea li se părea prea bună și ușoară.* Pentru că, după cum o portretizează naratorul, aceasta, deși *nu mai era tânără, [...] avea o frumusețe neobișnuită în privire* și – anunță în alt loc aceeași instanță narativă omniscientă și omniprezentă – bărbatul *era dragostea ei de douăzeci și mai bine de ani. Așa-i fusese drag în tinerețe Lipan, așa era și acuma când aveau copiii mari ca dânșii.* Mai mult, ori de câte ori i se pare că Minodora tinde să încalce rânduiala, mama se metamorfozează în cea mai nemiloasă apărătoare a tradițiilor, vorbindu-i fetei pe un ton greu de acceptat din perspectiva unei viziuni actuale asupra dragostei materne, după cum indică **episodul narativ** în care mama îi administrează fiicei o corecție: *Îți arăt eu coc, valț și bluză, ardă-te para focului să te ardă! Nici eu, nici bunică-ta, nici bunică-mea n-am știut de acestea – și-n legea noastră trebuie să trăiești și tu. Altfel, îți leg o piatră de gât și te dau în Tarcău.* În schimb, femeia se dovedește foarte credincioasă, așa cum reiese din faptele sale: se închină mereu la icoane, ține post conform canoanelor. Dar vizita la preotul Dănilă este dublată constant de discuții cu baba Smaranda, vrăjitoarea satului. De fapt, în spiritul societății patriarhale, Vitoria caută cu tot dinadinsul să ofere evenimentelor cotidiene interpretări mitice: venirea înainte de vreme a iernii, un fapt deloc ieșit din comun, este considerată de eroină semnul întoarcerii lumii cu susul în jos. De asemenea, visul în care Nechifor Lipan îi apare *călare, cu spatele întors către ea, trecând spre asfințit o revărsare de ape* sau faptul că *un cocoș cântă cu piscul spre poartă* devin în imaginația Vitoriei atenționări din altă lume că bărbatul ei nu se mai întoarce și că plecarea în căutarea lui este iminentă.

Scanned with OKEN Scanner

▪ Deși convinsă de necesitatea acestui drum și pregătită spiritual pentru călătoria în *lumea de jos*, Vitoria este speriată de gândul plecării din mijlocul universului patriarhal cu care se acomodase atât de bine. Înainte de a porni în explorarea unui tărâm necunoscut, eroina întreprinde o ieșire pregătitoare însoțită de Gheorghiță la Mănăstirea Bistrița pentru a se închina Sfintei Ana, iar apoi la Piatra-Neamț, permițându-i naratorului să dezvăluie lipsa ei de aderență la lumea civilizată: *Adevărat că până la năcazul acesta care s-a abătut asupra casei ei nici nu i-a păsat și n-a avut nevoie de niciun fel de slujbaș al Măriei Sale. [...] Nechifor Lipan le cunoștea pe toate și știa orișicând la ce uși să bată și la ce slujbaș să se înfățișeze, căci el umbla din tinereță în țara cealaltă, de devale; ea însă, ca o femeie, rămăsese în sălbăticie. O ajungea mintea ce are de făcut, însă față de o lume necunoscută pășea cu o oarecare sfială*. Curând însă se adaptează aproape fără efort la noile condiții. Deși nu uită pe deplin să aducă în noua realitate bagajul său de superstiții arhaice – cinstește după rit popular o cumetrie la Borca și o nuntă la Cruci, se conduce pe tot parcursul călătoriei în funcție de bătaia vântului –, protagonista descoperă cadavrul lui Nechifor între Suha și Sabasa nu datorită intuițiilor magice, ci pentru că reușește să coreleze, asemenea unui detectiv, diversele informații pe care le primește de-a lungul drumului. Ori, după cum constată N. Manolescu, *scenariul ei are efectul scontat deoarece pune la un loc, în chip coerent, elementele disparate culese: deoarece transformă cuvintele într-un limbaj [...] Ea creează o ordine*. Astfel, îl surprinde până și pe fiul ei prin puterea sa de sinteză sau prin modul în care reușește să citească mintea celorlalți, dar și prin determinarea de care dă dovadă: *mama asta trebuie să fie fărmăcătoare; cunoaște gândul omului...* În mod neașteptat pentru o munteancă obișnuită, Vitoria nu uită nici să preia rolul justițiarului și îl îndeamnă pe Gheorghiță să-l pedepsească pe unul dintre ucigași în **secvența narativă** dedicată parastasului lui Nechifor. Parcă respectând titulatura de *Hamlet feminin* pe care i-o conferă G. Călinescu, Vitoria orchestrează un adevărat scenariu al demascării. Așa cum notează complice naratorul, după ce își îngroapă creștinește bărbatul, protagonista apelează la vorbe și iscodiri ce *lucrează cu hărnicie*. De pildă, munteanca e capabilă să-i cutremure pe toți cu bocetul ei, iar apoi să râdă teatral comparând baltagul lui Calistrat Bogza cu cel al feciorului ei. Înainte să dea lovitura finală, ea îi șochează pe cei prezenți când îl anunță pe același Bogza că istoria morții lui Lipan îi fusese spusă chiar de bărbatul mort în timp ce l-a privegheat *atâtea nopți în râpă*.

▪ În urma acestei răzbunări ce restabilește echilibrul, protagonista reușește, de fapt, o dublă performanță: determină maturizarea lui Gheorghiță, noul cap al familiei, și conștientizează faptul că noua organizare socială – cea burgheză – nu are de ce să o mai sperie din moment ce reprezintă o prelungire firească a vechii orânduiri. Ba chiar ea învață abecedarul noii civilizații și devine activă, voluntară, cu spirit de inițiativă. Fără să renunțe la vechiul ei statut, Vitoria îi cere lui Gheorghiță să țesale caii *după moda cea nouă* și are perspectiva viitorului. Atât de bună cunoscătoare a legilor celor două lumi pe care le-a parcurs, eroina ia locul în ultima pagină din roman **naratorului** omniscient și omniprezent, planificând în vorbe clare și concise evoluția ulterioară a întregii familii: *...după aceea ne-om întoarce iar la Măgura, ca să luăm de coadă toate câte am lăsat. Iar pe soră-ta să știi că nici c-un chip nu mă pot învoi ca s-o dau după feciorul acela nalt și cu nasul mare al dăscăliței lui Topor.*

Scanned with OKEN Scanner

4. Punctul de vedere argumentat despre modul cum se reflectă o idee/temă în construcția personajului

- În concluzie, pelerinajul Vitoriei surprinde în notele lui esențiale condiția omului constrâns să trăiască la intersecția dintre două realități aparent opuse: lumea patriarhală, cu superstițiile și ritualurile ei, și civilizația burgheză, dominată de spiritul capitalist. Dacă la început, munteanca, descrisă exclusiv prin însușirile ei tipologice, consideră orânduirea din *lumea de jos* nu doar străină, ci și cauza dispariției soțului ei, odată ce se vede confruntată cu regulile acesteia realizează că viața în munții Tarcăului și cea de la Piatra-Neamț nu sunt fundamental diferite.
- Astfel că, deși ține cu înverșunare să nu-și piardă identitatea arhaică, Vitoria se individualizează prin forța ei de adaptare într-o lume caracterizată de N. Manolescu prin faptul că mitul se alterează prin istorie, iar *important nu mai e doar ceea ce semnifică, ci ceea ce, așa-zicând, se leagă. Omul burghez trăiește mai puțin printre semne decât printre evenimente. Gazetarul orașului ia locul vrăjitorului tribului.* Iată cum, Vitoria Lipan refuză încadrarea în seria personajelor arhetipale sadoveniene și câștigă accesul în panoplia personajelor realiste din literatura română.

Cosmin Borza

VARIANTA 12

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *tema iubirii*, reflectată într-un *text narativ/poetic* studiat, aparținând unuia dintre autorii canonici (Mihai Eminescu, Camil Petrescu sau G. Călinescu).

Notă! În elaborarea eseului vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza*.

rezolvare

Tema iubirii într-un text narativ studiat

Textul ales: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, de Camil Petrescu

1. Ipoteza

- Deși pentru simțul comun iubirea este o valoare universală, nealterată de timp, de-a lungul vremii, numeroasele sale forme au demonstrat că înainte de a fi sentiment, senzație, pasiune sau chiar exercițiu de admirație, aceasta rămâne o manifestare profund determinată cultural a ființei umane. Astfel, după cum observă filozoful clujean Aurel Codoban în cartea sa, *Amurgul iubirii. De la iubirea pasiune la comunicarea corporală*, conceptul de iubire a cunoscut în istoria Occidentului trei paradigme importante cărora, în ciuda faptului că le prezintă cronologic, le recunoaște posibila coexistență într-o perioadă de timp dată.
- De exemplu, Evul Mediu târziu propune *iubirea-pasiune*, adică acel sentiment irațional prin care individul nu se îndrăgostește neapărat de o persoană anume, ci de ideea de a fi îndrăgostit. Combinând plăcerea suferinței din dragoste cu speranța că

Scanned with OKEN Scanner

a iubi reprezintă o cale de atingere a Absolutului, *iubirea-pasiune* destabilizează concepția creștină asupra acestui sentiment, vestind, după cum rezumă Codoban, *imanența care coboară sacrul din ceruri pe pământ și face din celălalt singura divinitate la îndemână.*

- Mai târziu, odată cu apariția mitului cuceritorului Don Juan, tipul de iubire ce obsedează umanitatea se schimbă. Individul începe să aibă conștiința trecerii timpului, a morții deci, și consideră că Absolutul poate fi asimilat doar în măsura în care chiar propria ființă devine obiectul dorinței sau venerației cât mai multor persoane. În acest fel, omul poate depăși condiția limitată și câștigă aproape un statut divin.
- În schimb, cea de-a treia etapă în evoluția perspectivei occidentale asupra iubirii se fundamentează tocmai pe respingerea iluziei că sentimentul dragostei permite accesul la cunoașterea Absolutului. Așa încât iubirea caracteristică epocii contemporane, numită de Codoban *corporeism*, se bazează mai mult pe senzații decât pe sentimente, ființa umană nu mai caută *sufletul pereche*, ci dorește, prin relația cu celălalt, să scape de singurătate, să se simtă cât mai bine, să se bucure de viață, acceptând fără prea multe mustrări de conștiință că sentimentele sale nu sunt pe deplin sincere.
- Astfel, perspectiva lui Codoban evidențiază multiplicitatea fețelor iubirii, precum și imposibilitatea de a gândi sentimentul dragostei dincolo de condiționările sale culturale, înscriindu-se în seria autorilor ce relativizează conceptul de iubire și îl interpretează nu ca o esență imposibil de pus în cuvinte, ci ca o sumă de reprezentări în istorie.
- În plan literar, aceste două abordări filozofice despre iubire își găsesc cel mai potrivit răspuns în romanul camilpetrescian *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război.*

2. Argumentare

— Argument I —

- Publicat în 1930, adică în plin proces de manifestare a **viziunii moderne despre lume și viață**, atunci când individualismul și subiectivismul sunt considerate singurele moduri autentice de cunoaștere a realității, romanul descoperă în două dintre experiențele fundamentale ale umanității – dragostea și moartea – temele potrivite pentru a reda această mutație psihologică și socială ce caracterizează noua mentalitate a epocii. În acest fel, un sentiment ca **iubirea**, de exemplu, nu mai poate fi abordat ca o tipologie unanim recunoscută și acceptată, ci mai degrabă ca o **experiență personal asumată**. Iar formele literare – o recunoaște chiar autorul în conferința *Noua structură și opera lui Marcel Proust* – se văd nevoite să se sincronizeze cu acest mod de a percepe lumea: *Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu* [...] *Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti* [...] *Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic* [...] *Din mine însumi, eu nu pot ieși* [...] *Orice aș face eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi.* De aceea, Camil Petrescu propune un roman subiectiv, în care analiza psihologică e menită să redea cât mai direct și mai sincer totalitatea trăirilor interioare, îndepărtându-se în acest mod de prelucrarea artificială a faptelor trăite pe care o produce un roman obiectiv tradițional.

Scanned with OKEN Scanner

▪ Iar când tema literară este cea a dragostei, efectele acestui tip de scriere nu pot fi decât revelatoare. Mai exact, o poveste de dragoste aparent banală dintre doi studenți care trece lin într-o căsnicie destabilizată de moștenirea unei averi, pentru a degenera în scurt timp într-o despărțire, se încarcă de semnificații datorită efectelor acestei relații asupra lumii interioare a bărbatului. Doar în acest fel istoria celor doi tineri – Ștefan și Ela – reușește să depășească tipologia clasică a relației eșuate, iar în acest punct poate fi identificat și meritul prozatorului Camil Petrescu, care desemnează o singură instanță narativă pentru a reda dramele interioare, anume însuși protagonistul, Ștefan Gheorghidiu. Căci nu există nicio certitudine asupra evoluției relației celor doi, de vreme ce doar unul dintre actanți se confesează. Iar această limitare de perspectivă induce ideea că iubirea cunoaște tot atâtea fețe, devieri sau forme câte subiectivități o experimentează.

— Argument II —

▪ De asemenea, Camil Petrescu alege și un **personaj în conformitate cu perspectiva sa relativizantă asupra iubirii**. Gheorghidiu nu este o fire mediocră, ci are puterea de a interioriza și interpreta fiecare detaliu al relației cu Ela, oricât de nesemnificativ ar putea să pară acesta pentru ceilalți, fapt recunoscut chiar de personajul-narator atunci când realizează că soția nu se ridică la nivelul așteptărilor sale: *îmi petreceam timpul spionându-i prieteniile, urmărind-o, făcând probleme insolubile din interpretarea unui gest, din nuanța unei rochii și din informarea lăturalnică despre cine știe ce vizită la vreuna dintre mătușile ei. Era o suferință de neînchipuit care se hrănea din propria ei substanță.* Pasionat de filozofia lui Kant și obsedat de cunoașterea Absolutului, filozoful în devenire nu acceptă nicio opinie despre viață, deci inclusiv despre iubire, decât dacă aceasta este filtrată de conștiința sa. Chiar dacă hiperluciditatea îi produce multă suferință și o anumită lipsă de integrare socială, determinându-l și să își anuleze o parte din sentimente, Ștefan duce până la ultimele consecințe acest stil de viață. Astfel, până ce trăiește experiența războiului, când este depășit de miza supraviețuirii, protagonistul se iluzionează că poate influența tot ceea ce ține de propria existență. Intelectualul Gheorghidiu raționalizează până și sentimentul dragostei, trasându-i niște limite clare între care să se poată manifesta. În consecință, cu un orgoliu nemăsurat, protagonistul încearcă să îi inducă Elei ideea că singura formă valabilă de iubire este cea pe care o hotărăște el: *Destinul tău, fată dragă, e și va fi schimbat prin mine.*

— Argument III —

▪ Mai mult, deși crede că are o imagine exactă despre dragoste, confruntarea tipologiei pe care singur o impune cu realitatea efectivă a relației cu Ela scoate la iveală șubrezimea oricărei viziuni unilaterale asupra acestui sentiment. Astfel, cele trei forme ale iubirii identificate de Aurel Codoban se regăsesc în comportamentul afectiv al eroului.

▪ În primă fază, Ștefan este un adept al **iubirii-pasiune**, considerând că dragostea reprezintă un mijloc de atingere a Absolutului. De exemplu, în polemica de la popotă, determinată de un articol gazetăresc despre o crimă pasională ce a rămas fără consecințe juridice, Gheorghidiu se dă drept un expert în psihologia dragostei, acuzându-i pe toți ceilalți că folosesc *noțiuni primare, grosolane, cu înțelesuri nediferențiate*. În schimb, pentru el, împărtășirea sentimentelor adevărate presupune identificare cu partenerul, iar *acei care se iubesc au drept de viață și de moarte, unul*

Scanned with OKEN Scanner

asupra celuilalt. Așadar, după ce se naște din satisfacerea unei vanități ce oferă senzația superiorității – *începusem [...] să fiu măgulit de admirația pe care o avea mai toată lumea pentru mine, fiindcă eram atât de pătimaș iubit de una dintre cele mai frumoase studente și cred că acest orgoliu a constituit baza viitoarei mele iubiri* –, pasiunea dintre el și Ela reprezintă o depășire a condițiilor și normelor sociale, ridicându-se deasupra oricăror judecăți morale. Ștefan, urmând exemplul tatălui său, respinge violent și una dintre tradițiile familiei sale – căsătoria din interes – refuzând să obțină bunăstarea financiară prin intermediul unei neveste rahitice, slute, cu *cocoașă, rigidă ca o buturugă.* Căci – se întreabă retoric personajul-narator – *ce voluptate poate fi în afară de aceea a iubirii absolute prin care și restul se valorifică?*

- La scurtă vreme însă, odată ce femeia pe care o credea *suflet din sufletul* lui îl dezamăgește prin interesul față de aspectele materiale ale vieții, Gheorghidiu începe să experimenteze **dragostea de tip Don Juan** ca răzbunare față de Ela, dar și ca o autoflagelare pentru naivitatea de care a dat dovadă. Însă Ștefan nu este cuceritorul ce dorește inimile femeilor pentru a descoperi substanța lor divină, ci apare aproape în fiecare seară la brațul unei alte doamne sau aduce în patul conjugal o actriță frivolă pentru a-și demonstra că, înșelându-l cu G., Ela nu e decât o femeie ca toate celelalte. Cu toate acestea, ipostaza de Don Juan dezvăluie o vulnerabilitate a protagonistului. Departe de a-l îndepărta de Ela, numeroasele sale relații extraconjugale trădează nostalgia iubirii-pasiune, după cum o recunoaște cu luciditate eroul lui Camil Petrescu: *am reluat legăturile cu toate prietenele ei, mi-am făcut dintr-una amantă ca să-mi dea știri despre ea [...] am sporit petrecerile, ca să afle, să creadă că sunt slab din cauza orgiilor.*
- Totuși, exact când este pe punctul de a regăsi în Ela simbolul iubirii absolute, Ștefan se vede obligat să se confrunte cu o nouă experiență, a războiului/morții, care pecetluiește definitiv despărțirea de idealurile tinereții: *De soția mea, de amantul ei, de tot zbuciumul de atunci, mi-aduc aminte cu adevărat ca de o întâmplare din copilărie. Și atunci sufeream de lucruri care azi mi se par fără înțeles.* Pentru că, anulat sufletește de tragediile la care este martor – *Nu mai e nimic omenesc în noi* –, protagonistul își exprimă un singur regret în legătură cu ideea de iubire, acela că nu a experimentat pe deplin **dragostea corporală:** *Am regretul că nu m-am istovit într-o frenezie sexuală neîntreruptă, că mor încă în stare să mai iubesc la douăzeci și trei de ani.* Deși scapă cu viață din război, Gheorghidiu nu aderă la cea de-a treia paradigmă amoroasă, dar îi asumă principiile – pierde încrederea în valoarea absolută a dragostei, realizează cât de artificiale sunt sentimentele și se desparte fără mustrări de conștiință de cea pentru care ar fi putut și *ucide: i-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preț, la cărți... de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul.*

— Argument IV —

- Nu în ultimul rând, fețele iubirii ce caracterizează cuplul Ștefan-Ela, destabilizează probabil cea mai faimoasă concepție despre evoluția relației de dragoste, anume cea enunțată de Stendhal în eseul *Despre iubire.* Considerată un prototip al dezvoltării acestui sentiment, teoria autorului romanului *Roșu și negru* se bazează pe comparația nașterii și evoluției iubirii cu creanga din Salzburg. Astfel, dacă o ramură este aruncată în minele de sare din orașul amintit, ea se va împodobi cu *nenumărate diamante mobile și orbitoare; nici nu mai recunoști ramura inițială.* Însă, scoasă la

Scanned with OKEN Scanner

lumină, creanga își va pierde rând pe rând toate cristalele adunate. Iar cel care a observat-o în ambele ipostaze are două soluții: fie o respinge, neputând accepta imaginea ei decăzută, fie păstrează vie amintirea cristalizării ei inițiale și recuperează la nivel imaginar toate podoabele pierdute. În cazul lui Ștefan, metafora lui Stendhal își pierde relevanța generală prin confruntarea ei cu realitatea cotidiană. Astfel se prea poate ca protagonistul să fi fost dispus să recompună în imaginație o Ela-sufletul său pereche, însă un eveniment exterior – războiul – se interpune decisiv în calea acestui proces de recristalizare. Iată cum, **iubirea dintre Ștefan și Ela refuză orice încadrare tipologică**, dovedindu-și multiplele ei fațete.

3. Concluzia

▪ În concluzie, optând pentru o unică perspectivă narativă, cea a unui intelectual inadaptat social, Camil Petrescu oferă în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* o abordare relativizată a ideii de iubire, răspunzând astfel unei concepții moderniste asupra lumii. Deși este marcat de nostalgia descoperirii unui sâmbure central al dragostei prin iubirea-pasiune, protagonistul romanului, Ștefan Gheorghidiu este determinat de inerțiile sale interioare, cât și de evenimentele cotidiene să accepte, fie și parțial, valabilitatea iubirii donjuanice, chiar regretând-o pe cea corporeistă.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 13

Scrie un eseu de 2-3 pagini despre *tema familiei*, reflectată într-un *text narativ* studiat. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– sublinierea trăsăturilor textului narativ care fac posibilă încadrarea într-o tipologie, într-un curent cultural/literar, într-o perioadă sau într-o orientare tematică;

– prezentarea a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru ilustrarea temei și a viziunii despre lume a autorului/a naratorului (de exemplu: *acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, particularități ale compoziției, perspectivă narativă, modalități de caracterizare, limbaj* etc.);

– evidențierea imaginii familiei, reflectate în textul narativ ales, prin referire la două scene/secvențe/situații semnificative pentru evoluția conflictului/a conflictelor;

– exprimarea argumentată a unui punct de vedere despre imaginea familiei, reflectată în textul narativ ales, din perspectiva finalului/a deznodământului.

rezolvare

Tema familiei într-un text narativ studiat
Textul ales: *Morometii*, de Marin Preda

▪ Dacă celula de bază a societății este familia, iar ambiția romanului realist este să reprezinte realitatea, fie ea socială, istorică, mitică sau simbolică, este clar că acest tip de roman nu poate ocoli restituirea mecanismelor familiei. De la motivul moștenirii sau obsesia parvenirii sociale până la dispariția marilor familii, literatura realistă, atât cea universală, cât și cea română, se axează pe restituirea unei imagini

Scanned with OKEN Scanner

adecvate a familiei. Astfel, un roman precum *Morometii* trimite, chiar din titlu, la ideea de familie.

1. Încadrarea într-o tipologie, într-un curent cultural/literar, într-o perioadă sau o orientare tematică

- Romanul *Morometii* de Marin Preda este format din două volume publicate în 1955, respectiv 1967. Prin construcție și prin strategii narative textul este o sinteză de tradiție și modernitate, iar prin temă, subiect și mesaj romanul poate fi încadrat în orientarea din literatura română postbelică ce tratează *obsedantul deceniu*. Sintagma *obsedantul deceniu* îi aparține chiar autorului și prin ea Preda caracterizează acele texte postbelice al căror subiect este instaurarea comunismului bolșevic în mediul românesc în anii '50. Cele două volume sunt unitare atât prin temă – deruralizarea –, cât și prin viziunea asupra lumii: intrarea în criză a lumii de tip tradițional o dată prin intruziunea ordinii capitaliste, iar a doua oară prin intervenția brutală în universul rural a utopiei comuniste. Destinul familiei Moromete surprinde, în acest mod, destinul societății rurale românești, condamnată la dispariție odată cu venirea la putere a regimului comunist.

2. Patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru ilustrarea temei și a viziunii despre lume a autorului/a naratorului

- Acțiunea romanului urmărește destinul familiei Moromete, care este, de fapt, destinul societății rurale românești din prima jumătate a secolului trecut: dacă în incipitul primului volum este reprezentată cina familiei Moromete, acțiunea romanului urmărește disoluția acestei familii. Pe prispa casei, o familie numeroasă ia cina: tatăl – Ilie Moromete, mama – Catrina Moromete, trei băieți din prima căsătorie a lui Ilie – Paraschiv, Nilă și Achim – și copiii lui Ilie și ai Catrinei – Tita, Ilinca și Niculae. Această familie mare, pe care tatăl o ține în frâu cu ironie și, rar, cu câte o palmă, este însă frământată de mari probleme, pe care Ilie nu le bănuie și care îl vor doborî: fiii cei mari îi reproșează tatălui că s-a căsătorit a doua oară și a înjumătățit averea familiei, soția îi reproșează lui Moromete că nu îi pasă de ea și de fete, Niculae îi reproșează tatălui că nu îl lasă la școală, în vreme ce Moromete contemplă cu seninătate lumea și muncește cu bucurie pământul pe care crede că îl va lăsa copiilor, pentru că el își știe *rostul* în această lume tradițională. Dar lumea pe care o știe Moromete se transformă, copiii nu își mai ascultă părinții și își caută propriul lor *rost* – sau *eul*, cum îi spune Niculae tatălui – cu riscul de a greși, de a eșua, de a muri: Nilă moare în război, Paraschiv moare de tuberculoză, Achim se rupe de familie, Tita se căsătorește și pleacă din casa părintească, însă soțul ei moare călcat de căruță după câteva luni de căsătorie, Catrina îl părăsește pe Moromete și pleacă la Alboaica, fata din prima căsătorie, Niculae devine activist comunist și pleacă de acasă, iar singura care rămâne lângă tatăl ei e Ilinca. Astfel, Ilie Moromete, tatăl autoritar, care găsea o soluție pentru orice problemă cu *suceala* minții sale, rămâne singur și neputincios în fața lumii care îi răpește atât familia, cât și libertatea de mișcare, fugind și el, într-un mod atât de tragic, *la ailaltă-n vale*, dintr-o casă care nu mai adăpostește nicio familie, iar imaginea din incipit este posibilă doar în visul lui Niculae din final, un vis *sucit*, în care toate sunt invers și-l fac pe acesta să râdă.
- În al doilea rând, la nivelul construcției subiectului, disoluția familiei tradiționale se regăsește în conflictele dintre personaje: fiii cei mari ai lui Moromete sunt

Scanned with OKEN Scanner

atrași de viața citadină și de bani, intrând astfel în conflict cu tatăl lor, pentru care modul tradițional de viață este cel mai bun, Niculae este atras de ideologia comunistă, iar al doilea volum reprezintă, de fapt, conflictul dintre mentalitatea tradițională a lui Moromete și tentativa lui Niculae de a crea un sat nou, bazat pe proprietatea comună a bunurilor. Astfel, valorile tradiționale – proprietatea, individualitatea, pământul – sunt părăsite de fiii lui Moromete în favoarea, pe de o parte, a banilor, iar, pe de altă parte, a desființării proprietății și individualității – tocmai elementele care stau la baza lumii tradiționale.

- În al treilea rând, viziunea despre lume este redată inclusiv la nivelul organizării discursului narativ, prin echilibrul dintre tradiție și modernitate din primul volum, respectiv axarea pe construcția modernă a discursului narativ, în al doilea volum. Disoluția familiei este oglindită în limitarea omniscienței naratoriale prin introducerea personajelor cu rol de reflectori sau de informatori. Naratorul pierde privilegiul omniscienței în lumea pe care o construiește, o lume nesigură și frământată de conflicte. Personajele-reflector sunt Ilie Moromete în primul volum și Niculae în volumul al doilea, însă este semnificativă creșterea, în volumul al doilea, a personajelor cu rol de informatori, care sugerează fragmentarismul lumii ficționale reprezentate, dar și ritmul accelerat al vieții ce nu mai permite pauze, ci, dimpotrivă, presupune urmărirea acțiunii pe cât mai multe planuri simultan.
- În al patrulea rând, transformarea temporalității pune în abis criza familiei tradiționale. În volumul I se remarcă simetria incipit-final prin referirea la timp: dacă la început timpul are răbdare cu oamenii și viața *se scurge fără conflicte mari*, în finalul romanului timpul pare că *nu mai are răbdare cu oamenii*. Astfel, între aceste două cadre se produce schimbarea de mentalitate, are loc intrarea în criză a lumii tradiționale și trecerea de la permanența ritmurilor temporale arhaice la imprevizibilitatea timpului istoric. Din acest punct de vedere, e semnificativ faptul că Moromete, la fel ca prietenii săi, nu are ceas, el privește soarele pentru a se plasa în timp; cei care au ceas sunt Niculae și oamenii noi, iar referirile la orele fixe ale zilei se fac doar în volumul al doilea și numai când acțiunea se mută în planul activiștilor de partid. Tot în acest volum se remarcă și absența simetriei dintre incipit și final. Pe de o parte, volumul debutează cu o interogație retorică: *În bine, sau în rău se schimbase Moromete?*, urmând ca întreg capitolul să fie o relatare condensată, realizată de un narator omniscient, a anilor ce urmează fugii lui Paraschiv și a lui Nilă la București. Pe de altă parte, finalul volumului este reprezentat, în cea mai mare măsură, de monologul lui Niculae, care caută, în vis, împăcarea cu tatăl său: naratorul își lasă personajul să se exteriorizeze, iar el doar completează vocea lui Niculae.

3. Evidențierea imaginii familiei, reflectate în textul narativ ales, prin referire la două episoade/secvențe narative

- Două scene semnificative în acest sens sunt scena cinei din incipit, unde se înfățișează imaginea familiei tradiționale, și scena din finalul volumului al doilea, în care se prezintă atât imaginea familiei moderne, cât și nostalgia după cea tradițională.
- Pe de o parte, în incipitul primului volum este prezentat momentul sosirii de la câmp a familiei Moromete și masa de seară a Moromeților: fiii cei mari se ascund să se odihnească, tatăl caută pe cineva cu care să discute, fetele, prea mici pentru a-și

Scanned with OKEN Scanner

ajuta mama, pleacă la scăldat, iar Catrina rămâne să pregătească masa. La masă, așezarea membrilor familiei Moromete e sugestivă pentru evoluția acțiunii: Paraschiv, Nilă și Achim stau spre ieșire, ca și cum ar fi gata de plecare – și sunt primii care vor pleca, definitiv, la București –, fetele sunt lângă mamă – până la final, ele rămânând în satul natal –, Catrina e între masă și vatră, pentru a-i servi pe toți, iar Ilie e așezat pe prispă, deasupra tuturor – imagine reprezentativă pentru ordinea patriarhală, dar care surprinde, în același timp, distanța dintre tată și restul familiei, lipsa de comunicare dintre ei. De asemenea, momentul când Niculae se ridică de la masă plângând că nu mai este brânză și este adus înapoi de tată captează *in nuce* destinul personajului: el este cel revoltat, cel care pleacă de acasă pentru că nu găsește ce îi trebuie – *eu îmi caut eul meu*, îi va spune el tatălui peste câțiva ani – însă, în același timp, cel care are cea mai mare nevoie de împăcare cu tatăl său.

- Pe de altă parte, spre finalul volumului al doilea este surprinsă o altă imagine a aceleiași familii: sosit acasă de la înmormântarea tatălui său, Niculae adoarme și își visează tatăl, în sfârșit. Refuzul mezinului de a-și vedea tatăl înainte ca acesta din urmă să moară surprinde tragismul destinului familiei Moromete: practic, Niculae refuză să vadă declinul familiei tradiționale, de a cărei imagine e profund legat. De aici și disperarea legată de faptul că Moromete nu i se arată în vis, dar și fericirea legată de momentul în care tatăl apare, în final, în visul fiului și, în timp ce merg pe sub salcâmi, Ilie construiește, din suprapuneri și fragmente de replici aproape suprarealiste, o imagine răsturnată a lumii din copilăria lui Niculae, culminând cu penultimul paragraf: *[...] băieți mai vrednici ca ai mei nu mai are nimeni, mai ales ca ăsta micu, Niculae, i-a plăcut să muncească de când era mic, îi sfârâiau mâinile pe treabă, la secere [...]*, spune Moromete, făcându-l pe Niculae să râdă, în vis. Astfel, nostalgia după vechea familie și după Moromete reprezintă, de fapt, nostalgia după modelul tradițional de familie, în care fiecare își cunoaște locul și rostul și nu este loc pentru imprevizibil. În plus, deși Niculae e acuzat de mama sa că trăiește cu Maria *ca păgânii*, având copil, dar fără să fie însurat, el este singurul dintre copiii lui Ilie care simte nevoia să se împace cu tatăl său.

4. Exprimarea unei opinii argumentate despre imaginea familiei, din perspectiva deznodământului

- În opinia mea, deznodământul romanului surprinde, din perspectiva lui Niculae, nostalgia după modelul familial prezentat în incipitul romanului, dar și imposibilitatea de a recrea acest model perfect de familie.
- În primul rând, este semnificativ faptul că Niculae reușește să se împace în vis cu tatăl său: în realitate, această împăcare nu a fost posibilă pentru că viziunile diferite despre lume i-au împiedicat să comunice eficient.
- În al doilea rând, Niculae nu reușește să se împace cu tatăl său nici spre sfârșitul vieții acestuia pentru că fiul s-a temut de alterarea imaginii tatălui. Acest lucru accentuează dramatismul relației dintre tată și fiu, prin neputința amândurora de a-și exprima afecțiunea.
- În concluzie, romanul *Morometii* prezintă declinul familiei tradiționale sub presiunea transformărilor de pe planul socio-istoric și criza comunicării în plan intrafamilial: conflictele din cadrul familiei Moromete provin dintr-un deficit de comunicare între tată și fii, iar distanțarea sau moartea copiilor lui Moromete semnifică distanțarea

Scanned with OKEN Scanner

lumii moderne de cea tradițională. Mai mult, destinul lui Ilie Moromete simbolizează destinul societății tradiționale, care intră în declin din cauza dezindividualizării, însă finalul romanului afirmă superioritatea acestei lumi tradiționale, rămasă la nivel de aspirație.

Cristina Gogâță

VARIANTA 14

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *tema banului/a înavuțirii/a avariției*, reflectată într-un *text narativ* studiat, pornind de la ideile exprimate în următoarea afirmație: *„Magia banului, magnetismul aurului, superstiția averii sunt poate cel mai răspândit motiv al zadarnic frământatei noastre vieți [...] Pentru bani se jertfește totul: liniștea, cinstea, iubirea proprie și a celorlați”.* (Mircea Florian, ***Arta de a suferi***)

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza*.

rezolvare

Un eseu despre *tema banului/a înavuțirii/a avariției* reflectată într-un text narativ
Textul ales: *Moara cu noroc*, de Ioan Slavici

1. Ipoteză

- În orice dicționar de termeni literari, *tema* reprezintă acel aspect general de viață pe care un autor alege să îl abordeze într-o creație. Și pentru că nu se poate vorbi despre o creație literară fără a avea în vedere contextul social, istoric, politic sau chiar economic ce a făcut-o posibilă, o temă literară cuprinde – indirect – o întreagă *viziune despre lume* a unei societăți la un moment dat. Astfel, temele nu se rezumă la a fi simple capricii de gust ale prozatorilor, căci nu întâmplător scrie Balzac despre familie, moștenire și paternitate într-o epocă a dezintegrării burgheziei, iar tema colectivizării din *Morometii* nu apare din senin, ci în plin proces de ideologizare comunistă.
- Tot astfel, nici **tema dezumanizării produse de obsesia înavuțirii din nuvela *Moara cu noroc*, de Ioan Slavici – publicată în volumul *Novele din popor*, 1881 – nu poate fi despărțită de realitatea finalului de secol XIX, când principiile societății tradiționale și patriarhale se confruntă deschis cu nou apărutele idei capitaliste,** producând acele atât de răspândite și de zadarnice frământări sociale pe care Mircea Florian în eseul *Arta de a suferi* le pune pe seama *magiei banului* ori *a magnetismului aurului*.

2. Argumentare

— Argument I —

- Astfel, pentru a descrie cât mai convingător noua structură socială ce se conturează la sfârșitul secolului al XIX-lea în Ardeal, anume un spațiu în care

Scanned with OKEN Scanner

tradițiile și obiceiurile arhaice sunt amenințate de relațiile umane bazate pe interesul financiar, Slavici alege să folosească o perspectivă lipsită de idilizare, cât mai obiectivă, nuvela sa câștigând un caracter realist. Totodată, autorul realizează că tensiunea pe care o produce întâlnirea mentalității tradiționale cu noua obsesie pentru a obține bunăstare prin acumularea de bani nu poate fi verosimilă în lipsa unor minime sondări ale interiorității personajelor. Prin urmare, naratorul obiectiv al lui Slavici utilizează adeseori stilul indirect liber sau le permite personajelor monologuri interioare, aspecte narative ce duc invariabil la o primă formă a analizei psihologice din literatura română. **Așadar, prin combinarea celor două tehnici narative – crearea iluziei vieții și analiza psihologică – Ioan Slavici prezintă pe tot parcursul acțiunii efectele dezumanizante ale obsesiei înavuțirii.**

— Argument II —

- De exemplu, chiar în incipitul nuvelei, dialogul pe care îl poartă bătrâna și Ghiță scoate la iveală confruntarea dintre mentalitatea tradițională cumpătată, ce pune în prim-plan liniștea și fericirea familiei, și gândirea capitalistă, așa-zis modernă. Simbolizând înțelepciunea populară, bătrâna știe că bogăția nu are cum să determine fericirea: *omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit.* Ea nu poate înțelege tendința tinerei generații spre noutate, din moment ce modelul idilic pe care și l-a asumat a funcționat atâtea secole: *...nu înțeleg nemulțumirile celor tineri și mă tem ca nu cumva, căutând acum la bătrânețe un noroc nou, să pierd pe acela de care am avut parte până în ziua de azi și să dau la sfârșitul vieții mele de amărăciunea pe care nu o cunosc decât din frică.* În schimb, ginerele Ghiță ironizează cumpătarea și reticența la schimbare a bătrânei. Pentru el, respectarea căilor bătătorite înseamnă o pliciseală casnică și drumul spre cea mai sigură alienare: *...să ne punem pe prispa casei la soare, privind eu la Ana, Ana la mine, amândoi la copilaș, iară d-ta la tustrei. Iacă liniștea colibei.*
- Așa că, pe de o parte, în **viziunea viitorului cârciumar, banul reprezintă o valoare pozitivă,** o șansă de a evolua pe plan social, deci mijlocul adecvat contemporaneității de a câștiga liniștea colibei pe care și-o dorește atât de mult bătrâna. Și, la început, alegerea tânărului se dovedește a fi productivă: *Abia trecuseră doar câteva luni după Sfântul Gheorghe, și drumeții mai umblați nu mai ziceau c-o să facă popas la Moara cu noroc, ci că se vor opri la Ghiță, și toată lumea știa cine e Ghiță și unde e Ghiță, iar acolo în vale, între pripor și locurile cele rele, nu mai era Moara cu noroc, ci cârciuma lui Ghiță* [...] *iar sporul era dat de la Dumnezeu, dintr-un câștig făcut cu bine.*

— Argument III —

- Pe de altă parte, după întâlnirea cu Lică Sămădăul, **bucuria câștigului cinstit se pierde. Afacerile conduc la excese, iar lăcomia de bani confirmă temerile bătrânei, astfel încât dezumanizarea lui Ghiță intră pe o pantă fără de întoarcere.** Episodul narativ semnificativ în acest sens este acela în care protagonistul se retrage să numere banii de unul singur. De obicei, contabilizarea profitului era un ritual săptămânal la care participa întreaga familie. Însă, după ce acceptă banii obținuți de Lică în urma unei crime, bărbatul începe să se înspăimânte de jocul în care a acceptat să intre. Scena prezintă un Ghiță egoist, înstrăinat, chiar paranoic,

Scanned with OKEN Scanner

care *pe când ele* [bătrâna și Ana] *steteau de sfat, se afla singur în odaia de lângă birt și-și număra banii, îi număra singur, fără zgomot și ascuțindu-și mereu urechea, pentru ca să-i ascundă îndată ce ar simți că se apropie cineva.* În acest mod se justifică și afirmația lui Mircea Florian că *pentru bani se jertfește totul, liniștea, cinstea, iubirea proprie și a celorlalți.*

— Argument IV —

- În consecință, **transformarea protagonistului datorată magiei banului îl determină să se îndepărteze nu doar de cei apropiați, ci chiar de proiectele inițiale de înavuțire**. Ghiță ajunge să respingă averea obținută cu atâtea sacrificii și își dorește chiar dispariția: *Câteodată, când îl apuca frica de pedeapsă ori de răzbunarea lui Lică, el își punea în gând că are să plece și să se ducă, încât să i se piardă urma.* Tocmai din această disperare ce-l cuprinde tot mai mult pe cârciumar, în finalul nuvelei *Moara cu noroc* **tensiunea epică nu mai se datorează *obesiei* înavuțirii, ci *obsesiei* răzbunării**. Parcă pentru a răspunde etichetei pe care Sămădăul i-o conferă – *tu ești om, Ghiță, om cu multă ură în sufletul său, și ești om cu minte: dacă te-aș avea tovarăș pe tine, aș râde și de dracul și de mumă-sa* –, protagonistul acționează total irațional: dorind să îl prindă în capcană pe Lică, o expune pe soția sa, oferind-o drept momeală. Destinul său tragic nu mai surprinde pe nimeni, din moment ce Ghiță se comportă ca o brută, când o ucide pe Ana, apăsând *cuțitul tot mai adânc spre inima ei.*

3. Concluzie

- În concluzie, tema banului/înavuțirii este abordată în *Moara cu noroc* din perspectiva dezumanizării pe care o poate produce mirajul unei societăți capitaliste. Moralist prin excelență, Ioan Slavici nu extinde consecințele tragice ale dorinței de înavuțire la nivelul întregii societăți, ci doar oferă o mostră care să-l facă pe cititor să reflecteze asupra pericolului instaurării fără discernământ a noii mentalități axate pe puterea banilor. Tocmai de aceea, în finalul nuvelei echilibrul este restabilit de o forță supraindividuală, dovedindu-se că, după cum sugerează Mircea Florian, *magnetismul aurului* ține de căutările și frământările zadarnice din viața omului.

Cosmin Borza

VARIANTA 15

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *condiția țăranului*, reflectată într-un text *narativ* studiat, aparținând unui autor canonic (Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu sau Marin Preda).

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete) și *concluzia/sinteza.*

rezolvare

Condiția țăranului reflectată într-o operă epică studiată
Textul ales: *Morometii*, de Marin Preda

Scanned with OKEN Scanner

1. Ipoteza

▪ În opinia mea, lumea moromețiană este una de trecere de la o ordine arhaică și o mentalitate tradițională la una modernă, pentru care însă nimeni nu e pregătit. Dacă intrarea în criză a acestei lumi tradiționale este redată la toate nivelurile textului – temporalitate, conflict, acțiune, personaje –, ultima categorie, personajul, este cea care evidențiază cu cea mai mare claritate absența fondului necesar acestei transformări. Personajele reprezentative pentru viziunea despre lume din *Moromeții* sunt Ilie Moromete și Niculae Moromete, iar destinul lui Ilie Moromete, personajul central al romanului, reprezintă, la scară individuală, destinul acestei lumi tradiționale obligate să capituleze. La polul opus este Niculae Moromete, cel care refuză ordinea tradițională a lumii și care vrea să creeze o alta, însă această nouă lume îl trădează și nu îl primește până nu își pune ordine în relația cu lumea veche. În subsidiar, toate personajele duc o luptă mai mult sau mai puțin conștientă, mai mult sau mai puțin agresivă cu noua ordine și cu noua concepție despre viață.

2. Argumentare

— Argument I —

▪ Pe de o parte, Moromete este, în modelul arhaic al lumii reprezentate în roman, un vârf social, iar discuțiile pe teme politice din poiana lui Iocan nu pot începe în absența sa. Ilie este, conform modelului patriarhal, cap de familie, deciziile sale nu pot fi contestate, iar membrii familiei îl respectă. Din punct de vedere economic, Moromete face parte din categoria țăranilor mijlocași, un alt mod de a se impune social. Însă acest om respectat, a cărui opinie contează foarte mult, fie ea politică sau familială, este de două ori trădat: o dată de fiii mai mari, care fug de acasă pentru a face bani la București, și a doua oară de impunerea regimului comunist, care-l forțează pe Moromete să renunțe la independența de acțiune, de decizie și de gândire. Dacă Moromete este înfrânt în credințele sale, el este superior tocmai prin conștientizarea acestei lovituri pe care o primește de la noua lume. Punând în centrul valorilor umane independența dată de simțul proprietății și de libertatea de gândire, el e îndreptățit să afirme în final: *Domnule, eu întotdeauna am dus o viață independentă!*, deși nu se mai poate mișca și pământul l-a cedat gospodăriei colective din sat. În viziunea sa, a fi țăran implică păstrarea independenței în gândire, de aceea nimic nu îl contrariază mai mult dintre noile reguli decât momentele în care șeful de post îi pune în vedere să renunțe la întâlnirile de pe prispa casei și îl acuză de instigare contra regimului comunist.

— Argument II —

▪ În acest sens, istețimea și ironia îl salvează pe Moromete de la capitularea în fața comunismului: obiceiul lui de a vorbi singur e interpretat de narator ca o lipsă a oamenilor cu care să discute, deci a oamenilor inteligenți. Ironia lui Moromete e o formă de a se opune micimii lumii, iar pasivitatea sa – o formă de contemplare și de trăire pură. Când se duce la București pentru a-și convinge fiii fugari să se întoarcă, Moromete realizează, înaintea tuturor, pericolul deruralizării – și, implicit, al pierderii avantajelor propriului mod de viață – și încearcă să îl evite, fără succes însă. Discuțiile interminabile cu Niculae nu au la bază lipsa de inteligență teoretică a lui Moromete, dimpotrivă, el reușește, prin logica sa simplă, să își lase fiul fără argumente,

Scanned with OKEN Scanner

întrebându-l la nesfârșit cum poate un om fi mai fericit și mai motivat să muncească dacă i se ia totul. Moromete prevede, de fapt, eșecul utopiei comuniste înainte ca aceasta să fi fost cât de cât articulată: omul e fericit atâta timp cât se percepe ca individ, și nu ca parte insignifiantă dintr-o masă de semeni.

▪ Astfel, Moromete, în ciuda condiției sale de țăran, dezarticulează ideologia comunistă cu o ușurință provenită din înțelegerea organică a lumii în care el trăiește, o lume pe care nimeni nu a îndrăznit să o schimbe, tocmai pentru că este cea mai bună din toate lumile posibile. Moromete îi știe ritmurile și legile și nu acceptă ca alții să le refuze: el se așteaptă ca fiii săi să muncească la fel ca el pământul, să se căsătorească asemenea lui, să rămână în sat, și tocmai de aceea se simte trădat când copiii aleg altceva – comunismul, mirajul orașului.

— Argument III —

▪ Pe de altă parte, Niculae este, poate mai mult decât Ilie Moromete, țăranul pe care îl are în vedere Preda în remarca de mai sus: mezinul familiei Moromete este cel care se distanțează cel mai mult de lumea tatălui său și vrea să creeze o altă lume, pornind de la o nouă religie a binelui. Dacă Moromete-tatăl își reprezintă condiția practic și individual, Moromete-fiul face acest lucru teoretic și generic: și el vrea cea mai bună lume posibilă, numai că o vrea pentru toți. Niculae consideră că la baza răului stau diferențele sociale care se traduc în instinctul proprietății. El devine astfel un discipol al ideologiei comuniste, în care vede o modalitate de a șterge diferențele sociale. Când se întoarce în sat ca activist comunist, mai întâi este bătut de săteni, iar a doua oară este considerat responsabil de înecarea unui țăran și exclus din partid. Niculae este de două ori trădat: o dată de lumea veche, care îi refuză ideologia, iar a doua oară de lumea pe care o promovează și pentru ale cărei mecanisme complicate nu e încă pregătit. Niculae e sincer în credința sa, pentru că demersul lui e inductiv – de la realitatea pe care o vede și în mijlocul căreia trăiește spre modelul teoretic pe care i-l oferă notarul. Tocmai aici greșește Niculae: el nu vede erorile modelului teoretic, iar una dintre ele este găsirea unui vinovat pentru orice greșeală. Credința lui Niculae în om, idealismul lui, la fel ca ale tatălui, sunt prea mari pentru a vedea oportuniștii și astfel el devine inconștient o victimă a sistemului pe care îl promovează, la fel cum tatăl său devine o victimă conștientă.

— Argument IV —

▪ În plus, Niculae, în ciuda lecturilor, a studiilor, a atitudinii de respingere față de familie, Niculae cel care vrea să impună celorlalți o nouă lume nu are liniște până la împăcarea cu tatăl său, în somn. Chiar dacă tatăl și fiul trăiesc în lumi diferite, modelul familial tradițional e singurul funcțional pentru Niculae – el trebuie să se împace cu tatăl său, să îl vadă în curte, să îi reconstituie, în vis, mișcările cunoscute din copilărie, pentru că ideea de familie, pentru Niculae, o reprezintă familia din Siliștea-Gumești.

▪ În acest sens, sistemul de valori al lui Niculae – falibil în comunism – este cel de acasă: el despre cinste și demnitate are aceleași reprezentări ca părinții săi – deși agresat de colegi, nu e niciodată agresiv, ci întotdeauna spune adevărul, precum în scena în care îl acuză pe Iosif pentru farsele repetate, sau când, după avertismentul lui Iosif că va fi exclus dacă se întoarce în Siliștea, el merge la superiori pentru a le prezenta cazul său. Niculae rămâne lângă Maria când află că va fi tată și

Scanned with OKEN Scanner

își crește copilul, pentru că așa i se pare normal să facă, nu fuge de responsabilități, ci și le asumă, iar aici, ca un ecou, revine din primul volum replica naratorului care spune că în Siliștea se obișnuia ca tinerii îndrăgostiți să stea împreună câțiva ani și abia după aceea, dacă se potrivesc, să se căsătorească. Iată cum, din nou, Niculae se adecvează modelului tradițional. El are aceeași reprezentare despre cinste și demnitate ca tatăl său, care mai degrabă se lasă impresionat de lacrimile unei muntence decât de mirajul unui câștig bănesc și care crede că nevinovații – că vorbesc în curtea casei – nu pot ajunge victime.

3. Concluzie

▪ În concluzie, personajele centrale ale acestui roman, Ilie și Niculae Moromete, reprezintă două categorii umane: Ilie Moromete este exponentul unei lumi tradiționale, a cărei dispariție o resimte la nivel ontologic și cu a cărei degradare se confundă, în vreme ce Niculae reprezintă noul tip uman, atras de ideologia comunistă, respingând proprietatea și diferențele dintre clase. Dar ambii se aseamănă prin sistemul comun de valori – încredere în om, cinste, demnitate, familia în centrul preocupărilor. Oricum, ambii se întâlnesc în condiția de victime ale lumii noi și, semnificativ, se reîntâlnesc în vis.

Cristina Gogâță

VARIANTA 16

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *condiția țăranului*, reflectată într-un *text narativ* studiat. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– sublinierea trăsăturilor textului narativ care fac posibilă încadrarea într-o tipologie, într-un curent cultural/literar, într-o perioadă sau într-o orientare tematică;

– prezentarea a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru ilustrarea temei și a viziunii despre lume a autorului/a naratorului (de exemplu: *acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, particularități ale compoziției, perspectivă narativă, modalități de caracterizare, limbaj* etc.);

– evidențierea condiției țăranului, reflectată în textul narativ ales, prin referire la două scene/secvențe/situații semnificative pentru evoluția conflictului/a conflictelor;

– exprimarea argumentată a unui punct de vedere despre condiția țăranului, reflectată în textul narativ ales, din perspectiva finalului/a deznodământului.

rezolvare

Condiția țăranului într-un text narativ studiat
Textul ales: *Morometii*, de Marin Preda

▪ La începutul secolului XX, E. Lovinescu cerea literaturii române să se axeze pe tipologia intelectualului, pentru că acest tip de personaj este mai profund, mai lucid și mai nuanțat. Dacă regimul comunist a impus, peste trei decenii, evitarea tipologiei intelectualului, Marin Preda a reușit să construiască un personaj deloc intelectual, însă la fel de lucid și de nuanțat în comportament și în reacții ca un

Scanned with OKEN Scanner

dușman de clasă. Prin Ilie Moromete, Preda a construit *ultimul țăran*, după cum remarcă N. Manolescu: inadaptat, având conștiința inadaptabilității sale, destinul și declinul lui Moromete semnifică destinul societății rurale românești sub presiunea comunismului.

1. Încadrarea într-o tipologie, într-un curent cultural/literar, într-o perioadă sau o orientare tematică

- Romanul *Morometii* de Marin Preda este format din două volume publicate în 1955, respectiv în 1967. Prin construcție și prin strategii narative textul este o sinteză de tradiție și modernitate, iar prin temă, subiect și mesaj, romanul poate fi încadrat în orientarea din literatura română postbelică ce tratează *obsedantul deceniu*. Sintagma *obsedantul deceniu* îi aparține chiar autorului și prin ea Preda caracterizează acele texte postbelice al căror subiect este instaurarea comunismului bolșevic în mediul românesc în anii '50. Cele două volume sunt unitare atât prin temă – deruralizarea –, cât și prin viziunea asupra lumii: intrarea în criză a lumii de tip tradițional o dată prin intruziunea ordinii capitaliste, iar a doua oară prin intervenția brutală în universul rural a utopiei comuniste. Destinul familiei Moromete surprinde, în acest mod, destinul societății rurale românești, condamnată la dispariție odată cu venirea la putere a regimului comunist.

2. Patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru ilustrarea temei și a viziunii despre lume a autorului/a naratorului

- Viziunea despre lume este redată inclusiv la nivelul organizării discursului narativ, prin trecerea de la tradiție la modernitate, de la echilibrul, simetria și ciclicitatea din primul volum la evoluția imprecisă și imprevizibilă a volumului al doilea.
- Acțiunea romanului urmărește destinul familiei Moromete, care este, de fapt, destinul societății rurale românești din prima jumătate a secolului trecut: dacă în incipitul primului volum este reprezentată cina familiei Moromete, acțiunea romanului urmărește disoluția acestei familii. Pe prispa casei, o familie numeroasă ia cina: tatăl – Ilie Moromete, mama – Catrina Moromete, trei băieți din prima căsătorie a lui Ilie – Paraschiv, Nilă și Achim – și copiii lui Ilie și ai Catrinei – Tita, Ilinca și Niculae. Această familie mare, pe care tatăl o ține în frâu cu ironie și, rar, cu câte o palmă, este însă frământată de mari probleme, pe care Ilie nu le bănuie și care îl vor doborî: fiii cei mari îi reproșează tatălui că s-a căsătorit a doua oară și a înjumătățit averea familiei, soția îi reproșează lui Moromete că nu îi pasă de ea și de fete, Niculae îi reproșează tatălui că nu îl lasă la școală, în vreme ce Moromete contemplă cu seninătate lumea și muncește cu bucurie pământul pe care crede că îl va lăsa copiilor, pentru că el își știe *rostul* în această lume tradițională. Dar lumea pe care o știe Moromete se transformă, copiii nu își mai ascultă părinții și își caută propriul lor *rost* – sau *eul*, cum îi spune Niculae tatălui – cu riscul de a greși, de a eșua, de a muri: Nilă moare în război, Paraschiv moare de tuberculoză, Achim se rupe de familie, Tita se căsătorește și pleacă din casa părintească, însă soțul ei moare călcat de căruță după câteva luni de la căsătorie, Catrina îl părăsește pe Moromete și pleacă la Alboaica, fata din prima căsătorie, Niculae devine activist comunist și pleacă de acasă, iar singura care rămâne lângă tatăl ei e Ilinca. Astfel, Ilie Moromete, tatăl autoritar, care găsea o soluție pentru orice problemă cu *suceala* minții sale, rămâne singur și neputincios în fața lumii care îi răpește atât familia, cât și libertatea de

Scanned with OKEN Scanner

mișcare, fugind și el, într-un mod atât de tragic, *la ailaltă-n vale*, dintr-o casă care nu mai adăpostește nicio familie, iar imaginea din incipit este posibilă doar în visul lui Niculae din final, un vis *sucit*, în care toate sunt invers și-l fac pe acesta să râdă.

- În al doilea rând, la nivelul construcției subiectului, disoluția lumii tradiționale se regăsește în conflictele dintre personaje: fiii cei mari ai lui Moromete sunt atrași de viața citadină și de bani, intrând astfel în conflict cu tatăl lor, pentru care modul tradițional de viață este cel mai bun, Niculae este atras de ideologia comunistă, iar al doilea volum reprezintă, de fapt, conflictul dintre mentalitatea tradițională a lui Moromete și tentativa lui Niculae de a crea un sat nou, bazat pe proprietatea comună a bunurilor. Astfel, valorile tradiționale – proprietatea, individualitatea, pământul – sunt părăsite de fiii lui Moromete în favoarea, pe de o parte, a banilor, iar, pe de altă parte, a desființării proprietății și individualității – tocmai elementele care stau la baza lumii tradiționale.
- În al treilea rând, viziunea despre lume este redată inclusiv la nivelul organizării discursului narativ, prin echilibrul dintre tradiție și modernitate din primul volum, respectiv axarea pe construcția modernă a discursului narativ în al doilea volum. Disoluția familiei este oglindită în limitarea omniscienței naratoriale prin introducerea personajelor cu rol de reflectori sau de informatori. Naratorul pierde privilegiul omniscienței în lumea pe care o construiește, o lume nesigură și frământată de conflicte. Personajele-reflector sunt Ilie Moromete, în primul volum, și Niculae, în volumul al doilea, însă este semnificativă creșterea, în al doilea volum, a numărului de personaje cu rol de informatori, care sugerează fragmentarismul lumii ficționale reprezentate, dar și ritmul accelerat al vieții ce nu mai permite pauze, ci, dimpotrivă, presupune urmărirea acțiunii pe cât mai multe planuri simultan.
- În al patrulea rând, transformarea temporalității pune în abis criza lumii tradiționale. În volumul întâi se remarcă simetria incipit-final prin referirea la timp: dacă la început timpul are *răbdare cu oamenii și viața se scurge fără conflicte mari*, în finalul volumului timpul pare că *nu mai are răbdare cu oamenii*. Astfel, între aceste două cadre se produce schimbarea de mentalitate, are loc intrarea în criză a lumii tradiționale și trecerea de la permanența ritmurilor temporale arhaice la imprevizibilitatea timpului istoric. Din acest punct de vedere, e semnificativ faptul că Moromete, la fel ca prietenii săi, nu are ceas, el privește soarele pentru a se plasa în timp, iar cei care au ceas sunt Niculae și oamenii noi, în timp ce referirile la orele fixe ale zilei se fac doar în volumul al doilea și numai când acțiunea se mută în planul activiștilor de partid. Tot în acest volum se remarcă și absența simetriei dintre incipit și final. Pe de o parte, volumul debutează cu o interogație retorică: *În bine sau în rău se schimbase Moromete?*, urmând ca întreg capitolul să fie o relatare condensată, realizată de un narator omniscient, a anilor ce urmează fugii lui Paraschiv și a lui Nilă la București. Pe de altă parte, finalul volumului este reprezentat, în cea mai mare măsură, de monologul lui Niculae, care caută, în vis, împăcarea cu tatăl său: naratorul își lasă personajul să se exteriorizeze, iar el doar completează vocea lui Niculae.

3. Evidențierea condiției țăranului reflectate în textul narativ ales, prin referire la două episoade/secvențe narative

- Dominanta de caracter a lui Moromete poate fi considerată inadaptabilitatea. Moromete e produsul a secole de tradiție, de tipare neschimbate și toate acestea se

Scanned with OKEN Scanner

reflectă în psihologia personajului: el e un veritabil *pater familias*, așezat deasupra tuturor la masă, cel care își trezește copiii dimineața și le impune ritmul de muncă și sarcinile zilnice, cel care ia deciziile majore, iar jocul minții sale e prea complicat pentru ceilalți, care niciodată nu știu ce gândește acesta, cum simte Niculae în noaptea în care Moromete nu poate dormi, gândindu-se la posibilitatea de a-l lăsa pe Achim cu oile la București.

- Moromete nu se poate adapta la ritmul noii lumi, care e prea rapid pentru lentoarea și plăcerea cu care el trăiește: când, la insistențele fiilor, decide să plece cu Bălosu pentru a face comerț cu porumb la munte, Moromete e impresionat de drama unei muntence și vinde grâul mai ieftin, iar apoi povestea aventurii lui le captează atenția celor de acasă, însă numai până ce aceștia află că Bălosu a vândut grâul mai scump. În plus, nici Niculae nu își înțelege tatăl când o vizitează amândoi pe munteancă, ceea ce înseamnă că celorlalți le scapă detaliile pe care Moromete le observă. Aceste percepții diferite asupra realității subliniază faptul că Moromete trăiește într-o altă lume, în care mai importante decât profitul sunt povestea, atmosfera, nuanța.
- O altă dovadă a inadaptabilității personajului reiese din scena de la finalul volumului I, când Moromete află de planurile fiilor mai mari de la Scămosu și se duce pe lotul său de pământ, pentru a-și pune ordine în gânduri. Așezat cu capul în mâini pe piatra de hotar, Moromete se gândește dacă nu cumva rolul copiilor este de a nu-și înțelege părinții, iar cel al părinților de a-i ierta. Însă ce nu poate înțelege Moromete este contradicția dintre lumea imaginată de el și cea imaginată de copiii săi: *Și dacă lumea e așa cum zic ei și nu e așa cum zic eu, ce mai rămâne de făcut?! N-au decât să se scufunde! Întâi lumea și pe urmă ei cu ea.* Așadar, Moromete refuză lumea copiilor săi, nu crede în superioritatea acesteia, convingerea sa rămâne neschimbată, anume aceea că le-a oferit copiilor săi *cel mai bun drum*, pe care însă aceștia nu îl înțeleg.

4. Exprimarea unei opinii argumentate despre condiția țăranului, din perspectiva deznodământului

- În opinia mea, personajul central al volumului *Morometii*, Ilie Moromete, simbolizează declinul lumii satului românesc, dar și criza comunicării între generații.
- În primul rând, Moromete e un personaj care sintetizează dominantele unei clase: percepția timpului ciclic, relaxarea, caracterul meditativ, ironia, disimularea, plăcerea vorbei. Prin acestea, Moromete este un personaj exponențial, a cărui criză și al cărui declin sunt de fapt destinul satului românesc în deceniile IV-VI ale secolului trecut.
- În al doilea rând, Moromete e singurul locuitor al lumii sale, după cum reiese din relațiile sale cu membrii familiei, care deja s-au adaptat noii lumi și care resping principiile de viață paterne. Lumea din sat cu care Moromete comunică se transformă și ea, locul partenerilor de dialog ai lui Moromete e luat de necunoscuți prinși în ritmul trepidant al existenței moderne, care nu mai au răbdarea și timpul de a pune plăcere în ceea ce fac. Trădarea copiilor lui Moromete este, de fapt, o trădare a lumii și a timpului care invadează tipul de existență contemplativ al lui Moromete.
- În concluzie, romanul *Morometii* creează, prin personajul central Ilie Moromete, imaginea unei lumi în prăbușire și a unui stil de viață pierdut în favoarea celui

Scanned with OKEN Scanner

modern: ilimitarea spațială și temporală, ironia, jocul, amânarea, plăcerea muncii, dar și a vorbei sunt înlocuite de timpul invaziv și migrarea spre spațiul limitat al garsonierelor și căminelor sau al barăcilor, de rapiditate, profit, haos, accidente și lipsă de comunicare. Moromete este, din acest punct de vedere, *cel din urmă țăran*, cel din urmă inadaptat, care refuză să creadă că oamenii pot fi fericiți într-un loc unde nu cunosc pe nimeni, unde iese apa prin perete și nu se vede lumina soarelui de etajele blocurilor, de fapt, într-un loc fără tradiție, fără rădăcini.

Cristina Gogâță

VARIANTA 17

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *condiția femeii*, reflectată într-un *text narativ* studiat. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– sublinierea trăsăturilor textului narativ care fac posibilă încadrarea într-o tipologie, într-un curent cultural/literar, într-o perioadă sau într-o orientare tematică;

– prezentarea a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru ilustrarea temei și a viziunii despre lume a autorului/a naratorului (de exemplu: *acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, particularități ale compoziției, perspectivă narativă, modalități de caracterizare, limbajele);*

– evidențierea condiției femeii, reflectate în textul narativ ales, prin referire la două scene/secvențe/situații semnificative pentru evoluția conflictului/a conflictelor;

– exprimarea argumentată a unui punct de vedere despre condiția femeii, reflectată în textul narativ ales, din perspectiva finalului/a deznodământului.

rezolvare

Condiția femeii într-un text narativ studiat
Textul ales: *Baltagul*, de Mihail Sadoveanu

▪ De obicei, când vine vorba de condiția femeii, societatea românească apare simțului comun ca fiind discriminatorie. Dacă în trecut organizarea patriarhală s-ar face vinovată pentru desconsiderarea femeilor, în zilele noastre anatemizat e misoginismul. Simptomatic în acest sens ar fi chiar modul în care feminitatea se reflectă în textele literare.

▪ Discuția nu e deloc nouă, din moment ce, în perioada interbelică, ideologul modernismului Eugen Lovinescu scrie un eseu intitulat *Psihologie feminină* în care încearcă să demonstreze că *avem și noi suflete de femei viguros zugrăvite*. Însă, deși se axează doar pe acele personaje feminine cu o personalitate puternică, ambițioase, active, care hotărăsc destine, Lovinescu le clasifică după gradul de masculinitate de care dau dovadă. Dacă Lovinescu găsește, totuși, un criteriu pentru a valoriza personajele feminine, lucrurile stau mult mai prost tocmai în textele literare ale vremii. De pildă, Liviu Rebreanu realizează prin Ana din romanul *Ion* o tipologie care îl determină pe G. Călinescu să considere femeia din textul rebrenian *două brațe de lucru, o zestre și o producătoare de copii*. În fapt, chiar dacă H. Papadat-Bengescu,

Scanned with OKEN Scanner

Camil Petrescu sau autorul *Enigmei Otiliei* schimbă această percepție negativă, proza autohtonă cu tematică rurală o impune pe Ana ca un arhetip al femeii din societatea românească.

▪ **E nevoie să apară în 1930 *Baltagul* lui Mihail Sadoveanu pentru ca întreaga tradiție a viziunii reductiv-depreciative asupra condiției femeii să sufere o transformare importantă**. Astfel, Vitoria Lipan ilustrează atât tipologia femeii tradiționale, cât și sensibilitatea, intuiția, ba chiar ambiguitatea feminității în general.

1. Sublinierea trăsăturilor textului narativ care fac posibilă încadrarea într-o tipologie, într-un curent cultural/literar, într-o perioadă sau într-o orientare tematică

▪ Totuși, până să câștige acest statut pozitiv, și eroina lui Sadoveanu a fost receptată într-un mod restrictiv, vinovată în acest sens fiind prejudecata că actanții lui Sadoveanu nu au o consistență individuală, ci evidențiază doar o valoare arhetipală, simbolică. De exemplu, atunci când analizează structura unui personaj sadovenian, criticii literari, dar și cititorii obișnuiți, nespecializați, tind să generalizeze acest caracter arhetipal. Nu întâmplător, așadar, interpretarea care a făcut carieră în cazul Vitoriei Lipan, protagonista, se bazează pe evidențierea laturii simbolice, prototipice, a personajului. Astfel, romanul *Baltagul* s-ar înscrie în seria **prozelor cu substrat mitic**. Mai mult, prin intermediul Vitoriei ca *exponent al speței* oamenilor de la munte, după cum o prezintă G. Călinescu, Mihail Sadoveanu ar continua proiectul său romanesc de elogiere a lumii arhaice și a principiilor sale etice de care lumea modernă nu ar trebui să se îndepărteze.

▪ Însă o atare perspectivă, prin care Vitoria este percepută doar drept un personaj tipologic și nimic mai mult, pierde din vedere tocmai particularitatea principală a personalității pesonajului sadovenian: încercarea neobosită de a înțelege lumea în care trăiește, de a-i evidenția sensul de bază. De fapt, doar prin această interpretare textul sadovenian își justifică pe deplin și cea de-a doua titulatură – **roman realist** – pe care criticii i-au conferit-o.

2. Patru elemente ale textului narativ semnificative pentru ilustrarea temei și a viziunii despre lume/ 3. Evidențierea condiției femeii prin referire la două scene semnificative pentru evoluția conflictului

▪ Pentru că, deși nu deține o complexitate psihologică remarcabilă și nu încearcă să-și confrunte direct destinul – din moment ce chiar soțul ei enunță principiul fundamental pentru organizarea patriarhală: *Nimene nu poate sări peste umbra lui* –, Vitoria Lipan nici nu acceptă explicații nedovedite ale evenimentelor, așa cum face măicuța bătrână din balada populară *Miorița*, cu care e adesea asemănată. În schimb, **eroina explorează existența, învestind-o cu semnificații cât mai personale, fapt ce-i conferă individualitate.**

▪ Aceste demersuri prin care Vitoria interpretează realitatea nu conduc la modificarea fundamentală a statului social și psihologic al eroinei. Ea rămâne până la finalul acțiunii munteanca de pe Tarcău, preocupată de respectarea tradițiilor ancestrale și de păstrarea echilibrului moral al vieții. Însă ceea ce reușește să dezvăluie pelerinajul protagonistei în căutarea mijloacelor prin care destinul se construiește constă în faptul că orice formă de organizare a lumii deține o anumită logică, iar cel ce reușește să o înțeleagă poate trăi împăcat cu sine.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

▪ De exemplu, în existența Vitoriei pot fi distinse trei etape care surprind evoluția sa în funcție de **conflictul** major al romanului: prima este evidențiată de explicațiile naratoriale prin care se descrie modul echilibrat de viață al familiei Lipan, al doilea moment reliefează criza personajului principal atunci când siguranța inițială se pierde odată cu dispariția lui Nechifor, iar a treia etapă este doar sugerată de vorbele eroinei din finalul romanului, când aceasta resimte că a restabilit ordinea lumii, așa că, de-acum, poate planifica amănunțit viața care i-a rămas de trăit.

▪ Cele trei etape tocmai enunțate rezumă perfect **cea mai importantă trăsătură a eroinei** din *Baltagul*: **capacitatea de a parcurge drumul de la *tipologie* la *individualitate***, tranziție ce poate fi urmărită de-a lungul **acțiunii** prin intermediul **mijloacelor de caracterizare** a personajului.

▪ În primele cinci capitole din cele șaisprezece ale romanului Vitoria este prezentată atât direct, cât și indirect, prin însușiri tipice femeilor din societatea tradițională. De pildă, atunci când soțul ei întârzie la petrecerile cu lăutari, Vitoria se revoltă parcă numai din dorința de a-l obliga pe Nechifor să-și dovedească superioritatea: *Muierea îndura fără să crâcnească puterea omului ei și rămânea neînduplecată, cu dracii pe care-i avea; iar Nechifor Lipan își pleca fruntea și arăta mare părere de rău și jale. Pe urmă lumea li se părea prea bună și ușoară.* Pentru că, după cum o portretizează naratorul, aceasta, deși *nu mai era tânără,* [...] *avea o frumusețe neobișnuită în privire* și, anunță în alt loc aceeași instanță narativă omniscientă și omniprezentă, bărbatul *era dragostea ei de douăzeci și mai bine de ani. Așa-i fusese drag în tinerețe Lipan, așa era și acuma când aveau copiii mari ca dânșii.* Mai mult, ori de câte ori i se pare că Minodora tinde să încalce rânduiala, mama se metamorfozează în cea mai nemiloasă apărătoare a tradițiilor, vorbindu-i fetei pe un ton greu de acceptat din perspectiva unei viziuni actuale asupra dragostei materne, după cum indică **episodul narativ** în care mama îi administrează fiicei o corecție: *Îți arăt eu coc, valț și bluză, ardă-te para focului să te ardă! Nici eu, nici bunică-ta, nici bunică-mea n-am știut de acestea – și-n legea noastră trebuie să trăiești și tu. Altfel, îți leg o piatră de gât și te dau în Tarcău.* În schimb, femeia se dovedește foarte credincioasă, așa cum reiese din faptele sale: se închină mereu la icoane, ține post conform canoanelor. Dar vizita la preotul Dănilă este dublată constant de discuții cu baba Smaranda, vrăjitoarea satului. De fapt, în spiritul societății patriarhale, Vitoria caută cu tot dinadinsul să ofere evenimentelor cotidiene interpretări mitice: venirea înainte de vreme a iernii, un fapt deloc ieșit din comun, este considerată de eroină semnul întoarcerii lumii cu susul în jos. De asemenea, visul în care Nechifor Lipan îi apare *călare, cu spatele întors către ea, trecând spre asfințit o revărsare de ape* sau faptul că un cocoș cântă cu *piscul spre poartă* devin în imaginația Vitoriei atenționări din altă lume că bărbatul ei nu se mai întoarce și că plecarea în căutarea lui este iminentă.

▪ Deși convinsă de necesitatea acestui drum și pregătită spiritual pentru călătoria în *lumea de jos*, Vitoria este speriată de gândul plecării din mijlocul universului patriarhal cu care se acomodase atât de bine. Înainte de a porni în explorarea unui tărâm necunoscut, eroina întreprinde o ieșire pregătitoare însoțită de Gheorghiță la Mănăstirea Bistrița, pentru a se închina Sfintei Ana, iar apoi la Piatra-Neamț, permițându-i naratorului să dezvăluie lipsa ei de aderență la lumea civilizată: *Adevărat că până la năcazul acesta care s-a abătut asupra casei ei nici nu*

i-a păsat și n-a avut nevoie de niciun fel de slujbaș al măriei sale. [...] Nechifor Lipan le cunoștea pe toate și știa orișicând la ce uși să bată și la ce slujbaș să se înfățișeze, căci el umbla din tinereță în țara cealaltă, de de vale; ea însă, ca o femeie, rămăsese în sălbăticie. O ajungea mintea ce are de făcut, însă față de o lume necunoscută pășea cu o oarecare sfială. Curând, însă, se adaptează aproape fără efort la noile condiții. Deși nu uită pe deplin să aducă în noua realitate bagajul său de superstiții arhaice – cinstește după rit popular o cumetrie la Borca și o nuntă la Cruci, se conduce pe tot parcursul călătoriei în funcție de bătaia vântului –, protagonista descoperă cadavrul lui Nechifor între Suha și Sabasa nu datorită intuițiilor magice, ci pentru că reușește să coreleze, asemenea unui detectiv, diversele informații pe care le primește de-a lungul drumului. Ori, după cum constată N. Manolescu, *scenariul ei are efectul scontat deoarece pune la un loc, în chip coerent, elementele disparate culese: deoarece transformă cuvintele într-un limbaj* [...]. *Ea creează o ordine.* Astfel, îl surprinde până și pe fiul ei prin puterea sa de sinteză sau prin modul în care reușește să citească mintea celorlalți, dar și prin determinarea de care dă dovadă: *mama asta trebuie să fie fărmăcătoare; cunoaște gândul omului...* În mod neașteptat pentru o munteancă obișnuită, Vitoria nu uită nici să preia rolul justițiarului și îl îndeamnă pe Gheorghiță să-l pedepsească pe unul dintre ucigași în **secvența narativă** dedicată parastasului lui Nechifor. Parcă respectând titulatura de *Hamlet feminin* pe care i-o conferă G. Călinescu, Vitoria orchestrează un adevărat scenariu al demascării. Așa cum notează complice naratorul, după ce își îngroapă creștinește bărbatul, protagonista apelează la vorbe și iscodiri ce *lucrează cu hărnicie.* De pildă, munteanca e capabilă să-i cutremure pe toți cu bocetul ei, iar apoi să râdă teatral, comparând baltagul lui Calistrat Bogza cu cel al feciorului ei. Înainte să dea lovitura finală, ea îi șochează pe cei prezenți când îl anunță pe același Bogza că istoria morții lui Lipan i-a fost spusă chiar de bărbatul mort în timp ce l-a privegheat *atâtea nopți în râpă.*

- În urma acestei răzbunări ce restabilește echilibrul, protagonista reușește, de fapt, o dublă performanță: determină maturizarea lui Gheorghiță, noul cap al familiei, și conștientizează faptul că noua organizare socială – cea burgheză – nu are de ce să o mai sperie, din moment ce reprezintă o prelungire firească a vechii orânduiri. **Ba chiar ea învață abecedarul noii civilizații și devine activă, voluntară, cu spirit de inițiativă. Fără să renunțe la vechiul ei statut, Vitoria îi cere lui Gheorghiță să țesele caii *după moda cea nouă* și are perspectiva viitorului.** Atât de bună cunoscătoare a legilor celor două lumi pe care le-a parcurs, eroina ia locul în ultima pagină din roman naratorului omniscient și omniprezent, planificând în vorbe clare și concise evoluția ulterioară a întregii familii: *...după aceea ne-om întoarce iar la Măgura, ca să luăm de coadă toate câte am lăsat. Iar pe soră-ta să știi că nici c-un chip nu mă pot învoi ca s-o dau după feciorul acela nalt și cu nasul mare al dăscăliței lui Topor.*

4. Punctul de vedere argumentat despre condiția femeii, reflectată în textul narativ din perspectiva finalului

- În concluzie, pelerinajul Vitoriei surprinde în notele lui esențiale **condiția femeii constrânsă să trăiască la intersecția dintre două realități** aparent opuse: lumea patriarhală, cu superstițiile și ritualurile ei, și civilizația burgheză, dominată de spiritul capitalist. Dacă, la început, munteanca, descrisă exclusiv prin însușirile ei

Scanned with OKEN Scanner

tipologice, consideră orânduirea din *lumea de jos* nu doar străină, ci și cauza dispariției soțului ei, odată ce se vede confruntată cu regulile acesteia realizează că viața în munții Tarcăului și cea de la Piatra-Neamț nu sunt fundamental diferite.

▪ Astfel că, deși ține cu înverșunare să nu își piardă identitatea arhaică, Vitoria se individualizează prin forța ei de adaptare într-o lume caracterizată de N. Manolescu prin faptul că mitul se alterează prin istorie, iar *important nu mai e doar ceea ce semnifică, ci ceea ce, așa zicând, se leagă. Omul burghez trăiește mai puțin printre semne decât printre evenimente. Gazetarul orașului ia locul vrăjitorului tribului.* Iată cum Vitoria Lipan refuză încadrarea în seria personajelor arhetipale sadoveniene și câștigă accesul în seria personajelor feminine din literatura română capabile să schimbe mentalitatea epocii care le-a produs. Nu întâmplător, același N. Manolescu își intitulează capitolul din *Arca lui Noe*, dedicat romanului *Baltagul*, *O femeie în țara bărbaților.*

Cosmin Borza

VARIANTA 18

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *un personaj feminin* dintr-un *roman* studiat, aparținând *perioadei interbelice*. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– prezentarea a patru caracteristici ale romanului selectat, semnificative pentru realizarea personajului ales, prin referire la construcția subiectului și la particularități ale compoziției;
– ilustrarea a patru procedee de caracterizare a personajului, prin episoade/secvențe narative/situații semnificative sau prin citate comentate;
– prezentarea relațiilor dintre personajul ales și un alt personaj al romanului, din perspectiva statutului lor social, psihologic, moral etc.;
– exprimarea unei opinii argumentate despre evoluția personajului ales, din perspectiva finalizării conflictului/a conflictelor.

rezolvare

Un personaj feminin dintr-un roman interbelic
Textul ales: *Enigma Otiliei*, de George Călinescu

▪ Pentru cititorul obișnuit de literatură, cel mai marcant personaj feminin rămâne, probabil, Emma Bovary a lui Flaubert. De fapt, ea este cea care a dat naștere unui adevărat concept – bovarismul – ce depășește sfera literaturii. Dincolo de nuanțele peiorative pe care le-a primit, această atitudine existențială constituie în epocă – sfârșitul secolului al XIX-lea – un fel de revoluție la nivelul mentalității colective. Pentru că *madame* Bovary ilustrează femeia care încearcă să fie puternică, independentă, refuzând să-și mai anuleze feminitatea în fața constrângerilor sociale. În ciuda faptului că autorul a fost condamnat în urma publicării

Scanned with OKEN Scanner

romanului ce o are ca personaj principal, Emma Bovary reprezintă un simptom al emancipării femeii și, totodată, un semn al modernității.

- Abia după aproximativ optzeci de ani, literatura română este suficient de matură pentru a da naștere unui personaj feminin de calibrul doamnei Bovary. Anume, o eroină de roman care să se caracterizeze printr-o personalitate bine conturată ce reunește atributele femeii puternice atât de nuanțat surprinse în epocă de Garabet Ibrăileanu: *Sensibilitate la, să-i zicem, eternul masculin, cochetărie, defensivă provocatoare față de agresor, în sfârșit, o întreagă politică și diplomație cu adversarul, plină de suspiciuni ca orice politică de acest fel.* Este vorba de Otilia Mărculescu, protagonista romanului *Enigma Otiliei*, publicat de George Călinescu în 1938. Mai mult decât Mara lui Slavici, Vitoria lui Sadoveanu sau Ela lui Camil Petrescu, tânăra Otilia reușește să convingă generații întregi de critici să o considere reprezentativă pentru eternul feminin. Căci la niciun alt personaj feminin din literatura română interbelică nu se remarcă o combinație atât de omogenă, de sensibiliate, cochetărie, capriciu sau intuiție.

1. Patru caracteristici ale romanului, semnificative pentru realizarea personajului/ 2. Relațiile cu alt personaj, din perspectiva statutului moral/social/psihologic

- De fapt, pe parcursul **acțiunii,** Otilia prezintă un număr limitat de însușiri, însă ele se reflectă atât de diferit în conștiința celorlalte personaje, încât fata ce tocmai a trecut vârsta adolescenței pare într-o continuă metamorfoză. Astfel, în ciuda faptului că nu evoluează ca personaj, imaginea ei se schimbă de la un moment la altul datorită percepției diferite, chiar antinomice, a apropiaților.
- Fire sensibilă și traumatizată, într-o continuă căutare a siguranței psihologice și sociale, Otilia dă naștere aproape fără vina ei principalelor **conflicte ale romanului**. Pe de o parte, deși prin zestrea mamei sporește averea lui Costache, ea tensionează relațiile dintre Aglae și frate, familia Tulea considerând-o un pericol pentru moștenirea ce, altfel, i s-ar fi cuvenit în totalitate.
- Pe de altă parte, familiaritatea și simpatia de care Otilia dă dovadă în relația cu maturul Pascalopol stârnesc gelozia nou venitului Felix, instaurându-se un al doilea conflict, cel erotic. Deși mulți critici literari interpretează relația dintre Felix și Otilia din perspectiva antinomiei de factură romantică dintre rațiunea masculină și instinctualitatea feminină, cele două personaje constituie o dublă fațetă complementară a noii generații confruntate cu declinul burgheziei de la începutul secolului al XX-lea. Ei sunt *naivii* – după cum îi caracterizează Nicolae Balotă –, care prin chiar **statutul moral, social și psihologic** de orfani reușesc să rupă legăturile cu o societate denaturată, dând acestei lumi ambiția schimbării și vitalitatea pierdute odată cu obsesia capitalistă a înavuțirii.
- Spre exemplu, intervențiile **naratorului omniscient** sau confesiunile Otiliei Mărculescu dezvăluie transformările pe care cele două personaje le suferă din cauza faptului că rămân fără părinți.
- Pe de o parte, Otilia, obișnuită cu luxul și răsfățată pe când mama ei trăia, odată ajunsă sub tutela tatălui vitreg, Costache Giurgiuveanu, începe să învețe ce înseamnă singurătatea și răutatea celor din jur. De aceea, după cum îi povestește lui Felix, bucuria sa de a trăi viața fără a se gândi vreun moment la planuri de viitor este

Scanned with OKEN Scanner

determinată de traumele copilăriei, produse de zgârcenia noului tutore sau de maliţiozitatea surorii lui Costache, Aglae. Otiliei i se aminteşte mereu că este *crescută din milă*, că nu e demnă de numele Giurgiuveanu: *Degeaba îl linguşeşti pe Costache,* [îi spune Aglae *de faţă cu toată lumea*] *şi te zbenguieşti, Costache nu te iubeşte. Eu să fiu, şi nu te-aş iubi dacă n-ai fi copilul meu, din sângele meu.* Astfel că singura protecţie găsită de Otilia este Leonida Pascalopol, un bărbat înstărit, prieten de-al tatălui, ce îşi poate manifesta instinctul patern prin cadourile pe care i le face constant. Otilia se obişnuieşte atât de bine cu acest surogat de tată, încât începe să-l admire şi ca bărbat, ba, mai mult, datorită luxului recâştigat, când ajunge domnişoară, ea dezvoltă o serie de însuşiri specifice **tipului cochetei**.

▪ Pe de altă parte, Felix, după moartea mamei şi îndepărtarea de tată prin înscrierea sa la un *pensionat*, începe să defuleze toate traumele lipsei de protecţie părintească odată ce o întâlneşte pe Otilia. La început, aşa cum indică naratorul, *n-ar fi putut spune ce sentiment nutrea faţă de dânsa, simţea doar că are încredere în ea,* pentru ca ulterior tânărul să conştientizeze că aceea pe care o numea verişoară, devine un ideal feminin, *o finalitate, un premiu mereu dorit şi mereu amânat al meritului lui. Voia să facă ceva mare din cauza Otiliei şi pentru Otilia.* Astfel încât, din perspectiva incipitului, Felix poate fi încadrat cu uşurinţă în tipologia ambiţiosului.

3. Patru procedee de caracterizare a personajului, prin episoade/secvenţe narative/citate comentate

▪ Prin urmare, personalitatea tinerei fete se conturează la intersecţia mai multor conflicte de interese. Iar mediul încărcat de tensiuni impune principala trăsătură de caracter a personajului, şi anume inconsecvenţa la nivel psihologic şi comportamental: *Otilia amesteca o seriozitate rece, blazată, cu cele mai teribile copilării. Într-o zi îmbrăca păpuşi, în alta mustra pe moş Costache că se murdăreşte pe haine cu scrum de ţigară şi-l scutura întorcându-l pe toate chipurile, ca pe un copil.*

▪ Tocmai această ambiguitate structurală îi conferă protagonistei aura enigmatică şi însemnele eternului feminin, determinându-l şi pe George Călinescu să organizeze întreaga arhitectură a romanului în jurul unei astfel de caracteristici, la prima vedere, imposibil de pus în cuvinte. Cu toate că autorul se identifică cu propriul personaj – *Otilia este eroina mea lirică, proiecţia mea în afară, o imagine lunară şi feminină. Flaubertian aş putea spune şi eu: „Otilia c'est moi", e fondul meu de ingenuitate şi copilărie [...]. Eroina este tipizarea mea, fundamentală, în ipostaza feminină. Otilia este oglinda mea de argint* – şi că, prin urmare, cititorul s-ar putea aştepta la o caracterizare exactă, lămuritoare, directă, pe tot parcusrsul acţiunii, construcţia Otiliei ţine de inedite **mijloace de caracterizare** care au rolul de a-i ambiguiza statutul/personalitatea.

▪ În primul rând, la începutul romanului eroina este prezentată exclusiv prin **tehnica modernă a comportamentismului**. Cititorul are acces la psihologia personajului doar prin faptele, gesturile, replicile sale, într-un cuvânt, prin comportamentul fetei. De pildă, în **scena** în care Felix intră pentru prima dată în contact cu casa lui Costache Giurgiuveanu, Otilia îl surprinde prin atitudinea ei paradoxală. Faţa *măslinie, cu nasul mic şi ochii foarte albaştri,* părul buclat şi rochia dantelată se potrivesc cu atitudinea copilăroasă a fetei ce pare de optsprezece-nouăsprezece ani, însă familiaritatea aproape erotică şi farmecul feminin demonstrate în relaţia cu Pascalopol îi

Scanned with OKEN Scanner

amintesc tânărului de *stăpânirea desăvârșită de femeie* sesizată de la prima vedere. Mai mult, când e invitat să se odihnească peste noapte în camera ei, Felix intră în contact cu intimitatea în *dezordine* a Otiliei. Aici, luciul pereților, ghemurile de panglici, cămășile de mătase, mototolite, rochiile, pălăriile, jurnalele de modă franțuzești, mirosul de pudră și de parfumuri, cele trei oglinzi mobile trimit la o doamnă de lume, cochetă, exagerat de atentă la imaginea publică. În schimb, dezordinea din cameră, păpușile de stofă și patul scund dau camerei aerul de zăpăceală specific unei adolescente ce abia a depășit anii copilăriei.

- În al doilea rând, confuzia lui Felix, dar și a cititorului, este accentuată de cel de-al doilea mijloc modern de caracterizarea a personajului – **tehnica oglinzilor paralele**, numită de teoreticienii literari **reflectare poliedrică**. Astfel, Otilia este văzută diferit de fiecare actant în parte: ea este *fetița cuminte* a lui Giurgiuveanu, este *o dezmățată și o stricată* pentru Aglae, o *fată deșteaptă* cu spirit practic pentru Stănică Rațiu, o *fată fără căpătâi și fără părinți, o destrăbălată*, din perspectiva Auricăi, iar Pascalopol o consideră o fire de artistă, dar și o enigmă. Chiar în ochii lui Felix, tânăra se reflectă diferit, în funcție de modul în care evoluează relația lor. Impresionat de vitalitatea și bucuria pe care o emană Otilia, Felix ajunge să creadă că ea trăiește *cum cântă la pian*, zguduitor *și delicat, într-un tumult de pasiuni*. Cu toate că e indiferent la ponegririle familiei Tulea și o **caracterizează direct** drept *o fată superioară*, după ce ea fuge cu Pascalopol la Paris, tânărul amorez ajunge în brațele frivolei Georgeta și conștientizează că, adesea, *femeile joacă comedii: Otilia făcuse pe pudica cu el, îi dăduse timidități serafice, și acum dormea în casa grasului Pascalopol, dacă nu alături de el*. Totuși, în final, imaginea primei lui iubiri își recapătă notele idealizante, năruite doar de reîntâlnirea cu Pascalopol, când află că Otilia a divorțat și s-a recăsătorit cu un bărbat exotic. Iar tânărul devenit un medic reputat îi descoperă în fotografia adusă de Leonida aerul de *platitudine feminină*.
- De altfel, prin cea de-a treia strategie narativă ce ajută la portretizarea personajului – **autocaracterizarea** –, G. Călinescu justifică, teoretic aproape, această complexitate ambiguă a sufletului feminin. De pildă, romanul abundă în **episoade narative** în care Otilia și Felix discută despre feminitate, masculinitate, carieră, familie sau rostul existenței. Datorate mai ales geloziei băiatului, aceste fragmente dezvăluie o Otilie lucidă, rațională, cunoscându-și atât defectele cât și calitățile. Fata respinge proiectele pe termen lung, amintind mereu că este *foarte capricioasă* și dornică de libertate. Sătulă de mediul apăsător în care trăiește, fiica vitregă a lui Girgiuveanu e gata oricând să renunțe la partea ei de moștenire doar pentru a călători și a fi liberă.

4. Punct de vedere argumentat despre modul în care se reflectă o idee sau tema în construcția personajului

- De aceea, ea consideră căsătoria o constrângere, devreme ce scurta experiență a vieții i-a demonstrat că *iubirea singură n-ajunge*. În plus, mai matură în gândire decât Felix, ea își dă seama că pentru tânăr dragostea pasională a venit prea repede și i-ar putea afecta cariera. În această ordine de idei, gesturile și vorbele din **finalul** romanului pot fi interpretate printr-o grilă dublă: fie ca o ipocrizie a fetei, fie ca un sacrificiu asumat: *Da, te iubesc, dar tu ești așa de furtunos, așa de înspăimântător de grav. Sunt ușuratică, mi-e frică, ai să-mi spui mereu că n-am afecțiune [...]*.

Scanned with OKEN Scanner

Constat, vai, că sunt mediocră, neînsemnată pe lângă tine. [...] Noi, fetele, Felix, suntem mediocre, iremediabil mediocre, și singurul meu merit este acela că-mi dau seama. [...] Cât crezi tu că mai am de trăit, în înțelesul adevărat al cuvântului? Cinci-șase ani! Pe urmă, am să capăt cearcăne la ochi, zbârciuri pe la obraz, o să devin agitată ca Aurica, imposibilă. Pe baza acestei credințe, Otilia se căsătorește cu Pascalopol, convinsă că ar sta în calea realizării lui Felix.

- În concluzie, Otilia Mărculescu este un personaj modern, care reușește să confere un nou statut feminității în romanul românesc interbelic. Având un efect *tonic* – după cum notează naratorul – asupra îmbătrâniților Costache Giurgiuveanu și Leonida Pascalopol și fascinându-l pe neexperimentatul Felix, eroina nu doar că se impune într-o lume a bărbaților, dar reușește să o transforme radical. Întocmai ca doamna Bovary, Otilia ajunge să dezvăluie declinul unei societăți burgheze, conduse după principii morale și sociale ce nu mai au nimic de-a face cu existența reală. Oricât de ambiguizant-peiorative ar fi interpretările ce i se pot aduce, în urma lecturii romanului un aspect e cert: protagonista din *Enigma Otiliei* rămâne un subtil exemplu pentru a ilustra complexitatea feminității.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 19

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *tema familiei,* reflectată într-un *roman* studiat, aparținând unuia dintre autorii canonici (Liviu Rebreanu, G. Călinescu sau Marin Preda).

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza,* constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza.*

rezolvare

Tema familiei într-un roman studiat
Textul ales: *Morometii*, de Marin Preda

1. Ipoteză

- Se știe că romanul, indiferent de epoca de care este legat, reflectă societatea contemporană scriitorului, diferențele de convenție și viziunea proprie despre lume a fiecărui scriitor fiind cele care individualizează diversele texte. De aceea, imaginea familiei în roman este esențială pentru stabilirea viziunii despre lume și a contextului social implicit textului. De exemplu, în romanul *Morometii* de Marin Preda, un ideal de familie îi aparține lui Ilie Moromete, personajul central al romanului. Ilie vrea să transmită acest model și copiilor săi, însă mentalitățile diferite ale celor două generații – părinții și copiii –, precum și intrarea în criză a lumii de tip tradițional face ca transmiterea acestui model de familie să eșueze. Romanul are în centru disoluția universului rural tradițional, sub presiunea capitalismului și a comunismului, iar

Scanned with OKEN Scanner

destinul familiei Moromete reflectă dispariția acestei lumi care se conduce după ordine, iubire, datorie și transmisibilitatea acestor valori.

2. Argumentare

— Argument I —

▪ În primul rând, familia Moromete este prezentată, în primele pagini, drept o familie tradițională la suprafață, care este însă frământată de conflicte latente. Scena cinei, dar și pregătirea pentru masa de seară sunt semnificative în acest sens: soția lui Moromete, Catrina, nu este atentă și câinele ia brânza din tindă, iar femeia începe să strige la el și le spune celorlalți să mănânce câinele. Moromete, calm, îi recomandă Catrinei să îi dea apă câinelui, că poate îi e sete. Umorul replicii lui Moromete trădează atât ironia personajului, cât și detașarea de probleme precum absența mâncării la o masă, care pentru Catrina reprezintă o mică criză. Însă un alt element reiese de aici: această percepție diferită asupra lipsurilor este, practic, o repetiție în vederea marelui conflict dintre Moromete și copii – cei trei fii mai mari fug la București din cauza *lipsurilor* care cred ei că există în familie, lipsuri pe care Moromete nu le constată, pentru că el are în vedere doar imaginea de ansamblu – ei au cele două loturi de pământ, garanția siguranței și a stabilității, iar pentru acest pământ merită făcut orice mic sacrificiu, precum un ciorap găurit – cum le reproșează Paraschiv femeilor, înainte de a fugi la București – sau o bucată de brânză. Prins în imaginea unei siguranțe viitoare, Moromete nu vede nesiguranța celorlalți și frustrările lor legate de micile detalii, la fel cum aceste frustrări ale celorlalți membri îi împiedică să vadă avantajul oferit de pământ – independența, proprietatea, siguranța.

— Argument II —

▪ În al doilea rând, Moromete și copiii săi au viziuni diferite despre lume și, deci, idealuri diferite: pe de o parte, Moromete prețuiește pământul, pe care îl vede ca pe o valoare transmisibilă, la fel cum disprețuiește transformarea bunurilor în bani și fuga după profit. De aici predispoziția lui spre contemplare, plăcerea de a vorbi cu oamenii și de a-i analiza, pe care restul familiei le condamnă. Pe de altă parte, fiii cei mari ai lui Moromete – Paraschiv, Nilă și Achim – nu reușesc să perceapă frumusețea vieții lui Moromete, pentru că ei prețuiesc banii, profitul, iar pasivitatea tatălui este percepută ca un eșec financiar. De aici ritualurile agricole, în care tatăl vede o plăcere, pe când copiii văd doar efortul, dificultatea, condamnarea. De aceea își trădează tatăl, fugind la București cu oile și cu caii familiei, într-o tentativă de a face bani. Însă ritmul trepidant al orașului îi depășește, pierd banii obținuți pe vite și trebuie să muncească mult mai mult pentru a se integra lumii citadine. În acest sens, este sugestivă îmbolnăvirea lui Paraschiv de tuberculoză, pentru că acesta, încercând să îi demonstreze tatălui său că poate reuși singur să își facă o casă, se înfometează. Astfel, boala fiului mai mare reprezintă prețul revoltei împotriva lumii tradiționale, precum și absența bucuriei în viața citadină.

— Argument III —

▪ În al treilea rând, percepțiile diferite asupra lumii îi împiedică pe copii să vadă modelul de viață și, implicit, ceea ce Moromete consideră adevărata conștiință a datoriei: când află de la Scămosu despre planurile de fugă ale celor trei fii mai mari, Moromete se retrage pe lotul său de pământ și meditează la posibilele greșeli pe

Scanned with OKEN Scanner

care le-a făcut. El crede că lumea pe care vrea să o transmită copiilor este cea mai bună și că aceștia fac o greșeală. Moromete *știe* că datoria lui de cap al familiei este să nu înstrăineze pământul familiei, însă copiii nu percep această conștiință a datoriei, aceștia considerând că datoria lui este de a-i lăsa să își urmeze impulsurile. Astfel, Moromete e trădat de familie prin neasumarea, de către copii, a conștiinței datoriei.

— Argument IV —

- În plus, Ilie e trădat prin sabotarea ordinii: el consideră că rolul său este de a stabili regulile familiei, iar lovitura dată de copii este cu atât mai dureroasă cu cât pune sub semnul întrebării chiar autoritatea paternă. Faptul că fiii cei mari se pregătesc să fugă implică, pe de o parte, neînțelegerea eforturilor tatălui de a perpetua valorile tradiționale, iar, pe de altă parte, subminarea autorității tatălui și, deci, dezordinea într-o lume pe care Moromete o credea ordonată și infailibilă. De aceea, singura reacție pe care o are Moromete după ce află de planurile copiilor este să îi bată, ca o tentativă disperată de a restabili ordinea, iar somnul care urmează fugii celor doi este unul purificator, un somn cu conotații thanatice, al tatălui trădat și ucis simbolic de către copiii care nu îi înțeleg viziunea despre viață. În acest sens, sunt semnificative scenele din primul volum prin care Moromete restabilește ordinea doar prin ridicarea tonului, prin ironie sau, în cazuri excepționale, precum în scena cinei, prin câte o palmă. Tot el îi aduce pe răzvrătiți înapoi, cum face cu Niculae care fuge de la masă, deși, într-adevăr, tatălui îi este greu să își manifeste afecțiunea, ca în episodul în care află că mezinul său este premiant, când credea că e repetent. Stângăcia cu care Moromete își poartă fiul cuprins de friguri în brațe și gesturile nesigure cu care adună cărțile căzute exprimă, însă, sensibilitatea părintelui, la fel cum, în volumul al doilea, o va exprima discuția de sub nuc în care Moromete își întreabă fiul ce caută el *în lumea asta*, exasperat de lipsa de comunicare.

3. Concluzie

- În concluzie, romanul *Morometii* prezintă, pe de o parte, concepția tradițională despre familie pe care Moromete încearcă să o imprime copiilor și, pe de altă parte, refuzul acestei concepții provenit din neînțelegerea modului de a acționa al tatălui: iubirea nemanifestată de tată e considerată inexistentă de către copii, ordinea stabilită de tată e considerată un abuz, conștiința datoriei paterne e percepută de fii drept un eșec social, iar idealul lui Moromete de a menține stabilitatea familiei prin păstrarea pământului e considerat de copii o constrângere prin care nu sunt lăsați să acționeze pe cont propriu.

Cristina Gogâță

VARIANTA 20

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *raportul realitate–ficțiune* ilustrat într-un *text narativ* studiat, pornind de la ideile exprimate în următoarea afirmație: *„Ficțiunea nu este viața trăită, ci altă viață, inventată cu materialele oferite de prima* [...]". (Mario Vargas Llosa, ***Scrisori către un tânăr romancier***)

Scanned with OKEN Scanner

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete) și *concluzia/sinteza*.

rezolvare

Raportul realitate-ficțiune ilustrat într-un text narativ studiat, pornind de la ideile exprimate într-o afirmație critică

Textul ales: *Maitreyi*, de Mircea Eliade

1. Ipoteză

▪ În opinia mea, afirmația lui Mario Vargas Llosa exprimă două adevăruri fundamentale despre literatură: pe de o parte, datele de intrare ale literaturii provin din realitatea în care trăiește autorul, iar, pe de altă parte, raportarea literaturii la aceste date de intrare nu are nicio relevanță estetică. În acest sens, afirmații precum *motivul ploii vertebrează lirica bacoviană pentru că, în copilărie, Bacovia a fost martorul unor inundații* ori *Tudor Arghezi a fost inspirat, în volumul* Flori de mucigai, *de viața în închisoare* sau *romanul* Maitreyi *surprinde idila dintre tânărul Eliade și fascinanta indiancă Maitreyi, fiica inginerului Dasgupta* nu justifică deloc valoarea artistică a poeziilor lui Bacovia, Arghezi sau a romanului lui Eliade. Oricât de mare este asemănarea literaturii cu realitatea, cea din urmă este întotdeauna o prelucrare a primeia, după cum recunoaște chiar Mircea Eliade.

2. Argumentare

— Argument I —

▪ În primul rând, între autor și narator nu poate fi vorba de identitate nici în cazul extrem al jurnalului: pe de o parte, jurnalul presupune identitatea de nume și de persoană între autor și narator, dar, pe de altă parte, autorul nu se mai recunoaște în experiențele relatate de către narator. În acest sens, Eliade mărturisește, în mult citata prefață a ***romanului indirect*** *Șantier. Jurnalul este al meu; mai exact,* era *al meu.* [...] *Nu mă recunosc aproape nicăieri în paginile sale. Sau mă recunosc așa cum se recunoaște orice om în anumite cărți ale epocii* [...] *Cu acest domn care mi-a purtat atâta vreme numele, și care răspundea la semnalmentele mele, autorul a dus o lungă și penibilă luptă, în amănuntele căreia cititorii n-au cum să intre.* Așadar, autorul Eliade nu se mai recunoaște în naratorul din jurnalul *Șantier* și până și subtitlul de *roman indirect* subliniază alienarea autorului de către naratorul din jurnal.

— Argument II —

▪ În al doilea rând, *Șantier* este *jurnalul intim* din perioada indiană a tânărului Eliade, cuprinsă între anii 1928 și 1931, din care lipsește însă intervalul relației cu Maitreyi – anul 1930 și primele două luni din 1931. În acest sens, este evident că relația dintre Eliade și Maitreyi nu e considerată de către autor drept un subiect de jurnal, ci, dimpotrivă, prelucrarea ei ficțională este singura modalitate de asumare a acestei experiențe. Cum romanul *Maitreyi* apare cu doi ani înainte de *Șantier*, eliminarea perioadei 1930-1931 din jurnalul intim subliniază intenția de ficționalizare a relației așa cum apare ea în roman, din moment ce Eliade nu a considerat necesară reluarea acestei etape în jurnal, în 1935.

Scanned with OKEN Scanner

— Argument III —

▪ De asemenea, pactul ficțional presupune ca *identitatea dintre autor, narator și personaj să fie de nume și de persoană*. Or, în cazul romanului Maitreyi, identitatea de persoană există – persoana I a relatării –, însă nu există identitate de nume între autorul Mircea Eliade și personajul-narator Allan. Astfel, alienarea autorului de naratorul din roman amplifică, din nou, caracterul ficțional al relației cu Maitreyi. În plus, tot la nivelul strategiilor narative, se observă dedublarea personajului narator însuși, prin formula romanescă adoptată: romanul ca rescriere a jurnalului din perioada relației cu Maitreyi, însă o rescriere polemică, în care nici măcar Allan-naratorul din roman nu se mai recunoaște în Allan-naratorul din jurnal: *Cât de incapabili suntem să redăm, chiar atunci, substanța unei bucurii sau a unei dureri prea mari. Am ajuns să cred că, pentru acestea, numai memoria, numai distanța le poate da viață. Jurnalul e sec și nesemnificativ*, remarcă Allan la recitirea perioadei din jurnal care urmează despărțirii de Maitreyi.

— Argument IV —

▪ Mai mult, miza romanului experienței nu este redarea trăirii pure, ci filtrarea acestei trăiri, epurarea ei de aspectele realului imediat și prelucrarea acestei experiențe pentru a transmite un mesaj. În cazul romanului *Maitreyi*, iubirea devine pretext pentru revelarea totalității prin renunțarea la sine și abandonul în celălalt, mesaj pe care nu îl poate transmite însă naratorul din jurnal, ci doar cel din roman, după ce relația s-a sfârșit. Astfel, experiența nu are relevanță în sine, ci doar în măsura în care e concretizată – în acest caz, nu jurnalul e important, ci textul romanului, prin perspectiva ulterioară a lui Allan asupra evenimentelor. În plus, efortul de ficționalizare e vizibil inclusiv la nivelul structurării mesajului: romanul e împărțit în 15 capitole unitare din punct de vedere al acțiunii, iar tensiunea narativă cunoaște punctul de maximă intensitate în capitolul VIII, când Maitreyi și Allan se întâlnesc în bibliotecă. Din acest punct de vedere, efortul autorului de a conferi textului echilibru are drept scop decantarea experienței prin filtrul cultural și transpunerea ei într-o formă artistică, deci artificializarea acestei experiențe.

3. Concluzie

▪ În concluzie, afirmația lui Mario Vargas Llosa este valabilă nu doar în contextul romanului tradițional, care mizează pe reprezentarea realității într-o manieră esențializată și semnificantă, ci chiar în contextul romanului modern, a cărui miză este reprezentarea *autentică* a realității. În acest sens, inclusiv textele care pornesc de la realitatea imediată, precum *Maitreyi* al lui Mircea Eliade, se distanțează de această realitate prin faptul că, pe de o parte, autorul nu se mai recunoaște în narator, iar, pe de altă parte, efortul de prelucrare a realului este vizibil în arhitectura textului.

Cristina Gogâță

VARIANTA 21

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *particularitățile de construcție a unui personaj* dintr-un *text narativ* studiat, aparținând lui Liviu Rebreanu. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

Scanned with OKEN Scanner

– prezentarea a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru realizarea personajului ales (de exemplu: *acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, perspectivă narativă, modalități de caracterizare, limbaj* etc.);
– prezentarea statutului social, psihologic, moral etc. al personajului ales, prin raportare la conflictul/conflictele textului narativ studiat;
– relevarea unei trăsături a personajului ales, ilustrată prin două episoade/secvențe narative/situații semnificative sau prin citate comentate;
– exprimarea unui punct de vedere argumentat despre modul în care se reflectă o idee sau tema textului narativ în construcția personajului pentru care ai optat.

rezolvare

Particularități de construcție a unui personaj dintr-un text de Liviu Rebreanu
Textul ales: *Ion*, de Liviu Rebreanu

▪ Prozatorii sunt arhitecți, înainte de toate: ei construiesc, mai mult sau mai puțin conștient, clădiri pentru lumile pe care le exteriorizează, pentru personajele care populează aceste lumi. Sunt romane care seamănă cu un bloc de sticlă, în care fiecare articulație e vizibilă, sau romane care par niște piramide, al căror secret de construcție nu a fost descoperit încă; pot fi romane-căsuțe de țară, unde știi să te orientezi cu ușurință, chiar dacă n-ai mai fost acolo niciodată, sau romane-labirint, în a căror construcție te pierzi. Însă, pentru a crea un personaj coerent și semnificativ și pentru a transmite un mesaj clar prin intermediul acestui personaj, fiecare prozator își organizează lumea ficțională în cele mai mici detalii. Rebreanu mărturisea că cel mai greu lucru pentru el, ca romancier, era să găsească prima frază din roman: aceasta trebuia să imprime tonul și ritmul romanului și în ea să își regăsească ecou finalul textului. N. Manolescu observă că, într-adevăr, la Rebreanu există o adevărată tiranie a semnificativului, că în incipiturile rebreniene totul semnifică ceva, fiecare detaliu e o sugestie a unui destin.

1. Patru elemente semnificative pentru realizarea personajului ales

▪ Anul 1920, moment în care apare romanul *Ion*, e considerat de critica literară punctul de naștere al romanului românesc modern. Rebreanu aduce, prin acest roman, un alt mod de a concepe lumea și maniere noi de a construi și sonda psihologia personajelor: naratorul redus la stadiul de voce, personajul înfrânt de destin, analiza psihologică fină, stilul indirect liber, mularea structurii romanului pe cea a tragediei clasice, toate aceste elemente fac din *Ion* un roman modern construit pe un tipar clasic, iar din personajul central, Ion, un personaj-tip și un inidivid în egală măsură. La toate nivelele textului, Ion este atât un tip – țăranul însetat organic după pământ, cât și un individ, dotat cu o psihologie proprie, mobil, dinamic și complex.

▪ În primul rând, acțiunea romanului vizează individualizarea personajelor și restituirea rețelei de conflicte și de relații, dar și a lumii în care trăiesc ele. Succesiunea de momente narative, desfășurată pe mai multe planuri, are în centru satisfacerea setei organice de pământ a lui Ion. Marcat de o ereditate nefastă, la fel ca toate personajele naturaliste, Ion e frământat de conflictul dintre iubire și avere: el trebuie să aleagă între Florica, fata săracă pe care o iubește, și Ana, fata bogată față de

Scanned with OKEN Scanner

care nu simte nimic. Ion alege pământul, iar prima parte a romanului urmărește seducția Anei de către Ion, bătăile crunte primite de Ana atât de la soț, cât și de la tatăl ei și cedarea lui Vasile Baciu în fața lui Ion. În paralel, planul intelectualității sătești surprinde o altă lume, în care violența fizică e înlocuită de subtilitățile verbale sau de reclamații scrise, în care orgoliile sunt mai mici, mai burgheze, însă conflictele mai nuanțate: cel dintre învățătorul Herdelea și preotul Belciug, cel dintre Laura și părinții ei, cel interior, al lui Titu. Personajele din acest plan secund trăiesc într-o altă lume, pasiunile lor nu sunt de amploare, însă sunt intelectualizate: Laura se comportă ca o eroină de romanț, Ghighi e o copie în miniatură a Laurei, Herdelea e un tată tipic burghez, asaltat de vocile feminine omniprezente, Titu se vrea un poet neînțeles, rupt de realitatea în care trăiește.

- Partea a doua a romanului surprinde rezolvarea conflictelor din prima parte: familia Herdelea se mută din sat în urma uneltirilor preotului Belciug, Titu pleacă în Țara Românească animat de idealul unității naționale, Ana se sinucide după ce Savista îi spune despre legătura dintre Ion și Florica, copilul Anei moare, Ion ascultă acum de glasul iubirii, însă e ucis de George, care e dus la pușcărie, iar pământurile pentru care Ion a luptat atât ajung în posesia bisericii. Astfel, toate dramele sunt rezolvate, chiar sufocate de ritmurile unui timp care curge cu aceeași indiferență peste toți și toate, după cum se spune în finalul textului: *Satul a rămas înapoi același parcă nimic nu s-ar fi schimbat. Câțiva oameni s-au stins, alții le-au luat locul. Peste zvârcolirile vieții, vremea vine nepăsătoare, ștergând toate urmele. Suferințele, patimile, năzuințele, mari sau mici, se pierd într-o taină dureros de necuprinsă, ca niște tremurări plăpânde într un uragan uriaș.*
- În al doilea rând, echilibrul compozițional din *Ion*, de factură tradițională, surprinde evoluția personajului central: romanul e format din două părți, *Glasul pământului* – care cuprinde 6 capitole – și *Glasul iubirii* – care cuprinde 7 capitole. Astfel, romanul nu e doar echilibrat, ci și simetric, pentru că titlurile celor două părți surprind cele două mari obsesii ale eroului: pământul și iubirea.
- În al treilea rând, simetria incipitului cu finalul face din roman o lume închisă, care se organizează după propriile ei legi și asupra căreia nimeni nu poate interveni: în incipit, drumul descris merge spre Pripas, e un drum de intrare în roman, de fapt singura cale de acces în această lume ficțională, iar în final, pe același drum prezentat în incipit, familia Herdelea pleacă din sat, închizând astfel cercul romanului. Tot în acest sens, este sugestiv faptul că primul capitol din roman se numește *Începutul*, iar ultimul *Sfârșitul*, sugestie a construirii unei lumi ficționale autonome, care începe și se termină cu ea însăși, construcție care are loc atât la nivelul compoziției, cât și la cel al structurii. *Romanul-corp sferoid*, cum îl numea Rebreanu, este, așadar, o punere în abis a destinului implacabil al personajelor, care pot fi doar victime. Criticul N. Manolescu observă, în legătură cu *Ion*, că majoritatea acestor personaje sunt victime, sunt înfrânți ai propriilor pasiuni: Ion nu se bucură de pământuri, Ana nu trăiește iubirea alături de Ion, Vasile Baciu rămâne fără pământurile pe care le are, deși ambiția lui era să își mărească averea printr-o căsătorie reușită a Anei, Zaharia Herdelea e învins în ideile sale despre dreptate și patriotism.
- Nu în ultimul rând, tehnicile utilizate în roman sunt un ecou al viziunii despre lume și al destinului personajului: naratorul omniscient, omniprezent, obiectiv și deta-

Scanned with OKEN Scanner

șat din romanul tradițional apare și în *Ion*, însă aici naratorul e redus la stadiul de voce impersonală, care își reprezintă lumea fără nicio nuanță, de la o distanță rece. Pe de altă parte, lumea construită de acest narator este una profund semnificativă, în care fiecare detaliu e simbolic, prevestește ceva: conflictul de la horă dintre Ion și Baciu surprinde deja conflictul ulterior, Savista care rostește chiar la început numele lui Baciu, al lui Avrum și al lui Florea Căruntu – ultimii doi sunt cei a căror moarte o impulsionează pe Ana să își ia viața – surprinde deja finalul tragic al Anei. Așadar, vocea narativă din roman sugerează chiar din incipit destinele personajelor, care sunt cunoscute practic din momentul în care intră în scenă.

2. Prezentarea statutului social, psihologic, moral etc. al personajului ales prin raportare la conflict/conflicte

- Ion este personajul central al romanului, cel care dă titlul romanului, personaj principal, exponențial și complex. Dacă, la apariția romanului, critica a văzut în Ion o brută vicleană, orientări mai recente îl văd pe acest personaj controversat nu o brută, ci un individ subjugat de obsesia pământului. Ion este organic legat de pământul pe care tatăl său l-a pierdut, relația lui cu pământul e cvasi-erotică, așa cum apare în scena sărutării pământului. Țăran sărac, Ion este, din punct de vedere social, un marginal într-o lume organizată în funcție de proprietatea asupra pământului. Din punct de vedere psihologic, Ion este marcat de acest instinct al proprietății rămas fără obiect, din vina tatălui său. De aici și drama personajului: iubirea pentru Florica sau satisfacerea patimii pentru pământ prin intermediul Anei. Paradoxal, tocmai tatăl Anei decide în favoarea celei de-a doua opțiuni, în momentul în care îl jignește pe Ion la horă. Numindu-l pe Ion *fleandură*, Baciu accentuează în băiat acest complex al sărăciei, iar Ion decide să se îmbogățească tocmai prin cel care l-a umilit.
- Un alt element important în evoluția personajului central este modul în care el ajunge în posesia pământurilor lui Baciu: dacă instinctul îi spune cum să facă, morala nu îi permite să își conștientizeze instinctele. Cel care îl eliberează pe Ion și de acest conflict între dorință și moralitate este Titu care, fără să se gândească, îi sugerează lui Ion să îl forțeze pe Baciu să i-o dea pe Ana. Eliberat de povara de a gândi singur așa ceva, Ion acționează în consecință, considerându-l pe Titu responsabil de sfatul dat. Seducerea Anei devine, în acest mod, planul lui Titu, pe care Ion doar îl pune în practică. După ce Baciu află cine e tatăl copilului, Ana e bătută și trimisă de la propriul ei tată la tatăl copilului ei, devenind supapa prin care sunt eliberate tensiunile celor doi bărbați. Ion însă, spre deosebire de Vasile Baciu, nu își poate iubi soția pentru că datorită ei devine bogat. Planul urmat pentru a pune mâna pe pământuri e înlocuit de nevoia de a-și satisface instinctele erotice. Florica, cea părăsită pentru pământurile Anei, este atrasă de Ion în jocul unei iubiri periculoase, pentru că ambii sunt căsătoriți. Ion se transformă din personajul lucid și organizat, din prima parte a romanului, în individul haotic și irațional din partea a doua. Ceea ce nu a reușit Baciu, reușește Savista: îndrăgostită de George, soțul Floricăi, oloaga îi spune de relația celor doi, iar George îl omoară pe Ion. Moartea lui Ion poate fi interpretată drept o pedeapsă pentru eroul care nu e capabil de compromisuri și a cărui ambiție sfidează ordinea acestei lumi. Ion vrea să învingă într-o lume de învinși, o lume în care doar timpul e deasupra tuturor și toți sunt la fel de importanți.

Scanned with OKEN Scanner

3. Relevarea principalei trăsături a personajului ales, ilustrată prin două episoade/secvențe narative/situații semnificative sau prin citate comentate

- Conflictul dintre atracția obsesivă a lui Ion pentru pământ și satisfacerea instinctului erotic stă la baza acțiunilor sale. Ion nu poate alege, el e predestinat și tot ce poate face este să își împlinească destinul.
- Dat fiind faptul că incipitul textului e simbolic, conflictul interior al lui Ion e prezentat chiar din primele secvențe, la horă, prin intermediul stiului indirect liber, când Ion le compară pe Florica și pe Ana: *Ion se uita lung la buzele ei* [Anei, n.n.] *subțiri care se mișcau ușor dezvelindu-i dinții cu strungulițe, albi ca laptele, și gingiile trandafirii de deasupra. [...] nu-i fusese dragă Ana și nici acuma nu-și dădea bine seama dacă i-e dragă. Iubise pe Florica și, de câte ori o vedea sau își amintea de ea, simțea că tot o mai iubește. Purta în suflet râsul ei cald, buzele ei pline și umede, obrajii ei fragezi ca piersica, ochii ei albaștri ca cerul de primăvară. Dar Florica era mai săracă ca dânsul, iar Ana avea locuri, și case, și vite multe... Îi asculta glasul plângător și-l cuprindea mila, în același timp însă se gândea la Florica.* Tirania semnificativului din acest roman obligă la o observație: Florica e văzută de Ion detaliat, practic Ion îi face un portret, pe când la Ana el nu vede decât gura, aceeași gură cu care se va lamenta până la final femeia neiubită. Ana e lipsită de ochi, Ion nu îi caută privirea, iar dacă tânărul mai are dubii în privința sentimentelor pentru Ana, receptorul textului nu are niciun dubiu: Ion nu o iubește pe Ana, în ai cărei ochi nu se uită, deși ea e prezentă, pe când Florica e absentă fizic, însă prezentă în mintea lui Ion.
- Pe de altă parte, relația organică dintre Ion și pământ e fixată chiar din capitolul II, secvența a doua, prin prezentarea drumului lui Ion la cosit. După restituirea biografiei familiei Glanetașu, naratorul surprinde drumul lui Ion, dar și instinctul său de proprietate și legătura sa cu pământul: *Glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l. [...] Totuși, în fundul inimii lui rodea ca un cariu părerea de rău că din atâta hotar el nu stăpânește decât două-trei crâmpeie, pe când toată ființa lui arde de dorul de a avea pământ mult, cât mai mult. Iubirea pământului l-a stăpânit de mic copil. Veșnic a pizmuit pe cei bogați și veșnic s-a înarmat într-o hotărâre pătimașă: trebuie să aibă pământ mult, trebuie! De pe atunci pământul i-a fost mai drag ca o mamă...* Pământul e pentru Ion o stihie, o forță care îl cheamă, îi ordonă mișcările, îl învăluie ca o iubită și îl face să se simtă stăpân în aceeași măsură în care e stăpânit.
- Astfel, psihologia lui Ion e surprinsă încă din primele pagini, iar destinul personajului e fixat: fiindu-i predestinat să lupte pentru pământ, lupta lui e cu atât mai grea cu cât iubește altă femeie.

4. Exprimarea unui punct de vedere argumentat despre modul în care se reflectă o idee sau tema textului narativ în construcția personajului pentru care ai optat

- În opinia mea, Ion este un personaj care face parte din categoria marilor înfrânți, iar evoluția personajului reflectă o viziune despre lume conform căreia individul nu își poate schimba destinul.
- În primul rând, Ion își sfidează de două ori condiția: o dată prin seducerea Anei pentru a-și satisface setea de pământ, iar a doua oară prin seducerea Floricăi, pentru a-și satisface pulsiunile erotice. Într-o lume în care oamenii sunt la fel de

Scanned with OKEN Scanner

importanți, iar ambițiile lor sunt șterse de ritmurile temporale cosmice, Ion e pedepsit pentru ambițiile sale ce contravin unei ordini stabile a lucrurilor. Sugestiv este și faptul că ceea ce îl ucide pe Ion nu e o forță exterioară sau vreun accident, ci gelozia lui George. Așadar, forța reglatoare a acestei lumi vine din interior, nu din exterior.

- În al doilea rând, destinul lui Ion e previzibil prin raportare la familiile Glanetașu și Baciu: atât mama lui Ion, cât și a Anei au fost bogate și s-au căsătorit cu bărbați săraci. Însă tatăl lui Ion a pierdut averea soției, pe când Vasile Baciu și-a pierdut soția, în ciuda faptului că o iubea. Astfel, destinele celor două familii pot fi interpretate drept o sugestie a faptului că ambiția lui Ion este irealizabilă.
- În concluzie, Ion, personajul central al romanului cu același nume, este un personaj exponențial pentru setea țăranului pentru pământ, însă este individualizat prin conflictele interioare dintre avere și iubire, iar destinul său este al unui mare învins, specific literaturii naturaliste a sfârșitului de secol XIX și început de secol XX. În plus, strategiile narative contribuie atât la individualizarea personajului, prin intermediul analizei psihologice, a stilului indirect liber, cât și la încadrarea lui într-o tipologie prin tirania semnificativului care face ca lumea ficțională din *Ion* să fie una în care cauzele sunt ignorate, iar scopurile imanente.

Cristina Gogâță

VARIANTA 22

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *relațiile dintre două personaje* ale unui *text narativ* studiat, aparținând lui Liviu Rebreanu. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– prezentarea a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru construcția personajelor alese (de exemplu: *temă, perspectivă narativă, acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, modalități de caracterizare, limbaj* etc.);
– evidențierea situației inițiale a celor două personaje, din perspectiva tipologiei în care se încadrează, a statutului lor social, psihologic, moral etc.;
– relevarea trăsăturilor celor două personaje, semnificative pentru ilustrarea relațiilor, prin raportare la două episoade/secvențe narative ale textului narativ ales;
– exprimarea unei opinii argumentate despre relațiile dintre cele două personaje, din perspectiva situației finale/a deznodământului.

rezolvare

Relațiile dintre două personaje ale unui text narativ studiat aparținând lui Liviu Rebreanu

Textul ales: *Ion*, de Liviu Rebreanu

- Personajele – rotițele care pun în mișcare imensul mecanism al lumii ficționale. Pe ele le urmărim, le pătrundem gândurile, le analizăm sub microscopul așteptărilor noastre, le judecăm evoluția în funcție de cât de complexe sau de plate sunt, de cât de mult le acceptăm sau le dezaprobăm. Iar când dansul lor devine un *pas a*

Scanned with OKEN Scanner

deux, cu atât mai mult așteptăm finalul: va cădea sau nu vreunul dintre ei? În literatură, cuplurile sunt celebre sau uitate, admirate sau detestate, iar probabil că din a doua categorie fac parte Ion și Ana, din romanul *Ion* al lui Liviu Rebreanu

1. Patru elemente ale textului narativ semnificative pentru construcția personajelor alese

- Apărut în 1920, romanul lui Rebreanu marchează o dată importantă pentru romanul românesc, mai precis intrarea lui în modernitate. Subtilitățile de construcție sunt dublate de o viziune crudă asupra lumii, în care nu există învingători, ci doar învinși. Din acest punct de vedere, cuplul Ion-Ana este reprezentativ: Ion e învins în ambiții, iar Ana în speranțe. Evoluția celor două personaje subliniază viziunea despre lume din roman, aceea că individul nu e capabil să își schimbe soarta și că, dacă există totuși ambiții de acest gen, ele sunt sufocate. Nu doar evoluția personajelor transmite acest mesaj, el transpare la toate nivelele textului: conflicte, construcția subiectului, compoziția textului, perspectiva narativă, relațiile spațiale și temporale.
- În al doilea rând, destinul tragic al celor două personaje e întărit de relațiile temporale și spațiale: drumul din incipit este atât primul personaj al textului și o metaforă pentru accesul în lumea reprezentată, cât și o sugestie a destinului oamenilor: vesel, dinamic, suportând capriciile unui relief dificil, drumul se aseamănă cu tinerii de la horă, la rândul lor, în căutarea unui drum, a perechii. Același drum, prezentat în finalul textului, în sens invers, e drumul de ieșire din sat și din lumea ficțională, însă e diferit, lent, cenușiu, îmbătrânit: *Apoi șoseaua cotește, apoi se-ndoaie, apoi se întinde iar dreaptă ca o panglică cenușie în amurgul răcoros.* E un drum care semnifică traiectoria personajelor, la început tânăr și energic, în final cenușiu și lent, la fel ca energiile curmate ale oamenilor care îl străbat. De asemenea, indicii temporali conturează o temporalitate arhaică, solară, ale cărei ritmuri supraindividuale și ciclice sugerează din nou insignifianța luptelor și ambițiilor individuale, precum reiese din finalul textului: *Satul a rămas înapoi același, parcă nimic nu s-ar fi schimbat. Câțiva oameni s-au stins, alții le-au luat locul. Peste zvârcolirile vieții, vremea vine nepăsătoare, ștergând toate urmele. Suferințele, patimile, năzuințele, mari sau mici, se pierd într-o taină dureros de necuprinsă, ca niște tremurări plăpânde într-un uragan uriaș.*
- În al treilea rând, evoluția relațiilor dintre Ion și Ana e vizibilă, din incipit, la nivelul strategiilor narative. Criticul N. Manolescu observă, analizând opera lui Rebreanu, o *tiranie a semnificativului* în romanele acestui scriitor: Rebreanu nu își construiește lumea, ea există deja, autonom și independent de vocea naratorială, care e una *din off*, incapabilă de a interveni în destinele personajelor. Rolul acestui narator impersonalizat este de a restitui lumea ficțională receptorului, prin numirea ei. La Rebreanu, toate lucrurile, toți oamenii există înainte de lectură, își au propriile vieți și propriile destine, scopurile sunt imanente lumii reprezentate și astfel fiecare gest, fiecare detaliu conține o sugestie a destinelor personajelor. În acest mod, primul capitol al textului surprinde relațiile dintre Ana și Ion, dar oferă multiple sugestii pentru evoluția ulterioară a personajelor, pentru că hora de duminică prezentată în a doua secvență a textului este un pretext pentru narator de a introduce toate personajele în scenă și de a schița conflictele dintre ele: conflictul latent dintre Ana și tatăl ei, care bea foarte mult, conflictul interior al lui Ion, care nu știe ce să aleagă, iubirea pentru Florica sau pământurile Anei, Savista, oloaga satului, a cărei sosire

Scanned with OKEN Scanner

tulbură apele și care aduce vești – la fel cum va face și pentru Ana și George, tulburându-le existența și hotărându-le destinele, conflictul dintre Ion și Vasile Baciu, care constituie coloana vertebrală a acțiunii.

- În al patrulea rând, evoluția relațiilor dintre Ion și Ana e vizibilă la nivelul compoziției textului: romanul e format din două părți, *Glasul pământului* și *Glasul iubirii*, titluri prin care sunt surprinse cele două obsesii ale lui Ion – averea și dragostea, fiecare parte fiind formată, la rândul ei, din 6, respectiv 7 capitole. Titlurile acestor capitole surprind relația dintre Ion și Ana: între *Începutul* și *Sfârșitul* ambițiilor și dorințelor lor se află, în ordine, *Zvârcolirea* celor doi în incertitudini, *Iubirea* nepermisă, *Noaptea* în care se consumă relația erotică, *Rușinea* Anei, care rămâne însărcinată, *Nunta* celor doi, *Vasile* care refuză să treacă pământurile pe numele lui Ion, *Copilul* Anei, ultima ei speranță de a se apropia de Ion, *Sărutarea* dintre Ion și Florica, de care Ana află și urmează *Streangul*, ultima soluție pentru Ana, apoi *Blestemul* care îl lovește pe Ion și *George* care află de relația dintre Ion și Florica, ucigându-l pe acesta.

2. Situația inițială a celor două personaje, din perspectiva tipologiei în care se încadrează, a statutului lor social, psihologic, moral etc.

- La fel ca părinții lor, Ion și Ana se află la polii opuși ai ierarhiei sociale: ea are pământuri, el nu are. Într-o lume în care statutul social e dependent de proprietatea asupra pământului, bărbatul e inferior femeii și astfel, din punct de vedere social, cei doi se opun. Statuturile sociale diferite ale celor doi constituie și centrul de greutate al romanului: Ion vrea să urce în ierarhia socială, în vreme ce Ana, mijlocul optim pentru ca ambițiile lui Ion să fie îndeplinite, vrea să fie iubită de Ion.
- Însă, din nou, strategiile naratoriale anticipative oferă din primele două capitole sugestii ale evoluției destinului celor doi: ei doar reeditează relațiile părinților lor, care au la bază același motiv al fetei bogate și al bărbatului sărac. Dacă în cazul familiei lui Ion, tatăl său a pierdut zestrea soției, iar în cazul familiei Anei, Baciu a menținut averea, însă și-a pierdut soția, destinul lui Ion este clar după aceste precizări biografice de la începutul romanului: ambițiile lui sunt de nerealizat, iar destinul său va fi cu atât mai tragic. Însă la Ion instinctul posesiunii este puternic, setea lui de pământ îl stăpânește, între el și pământ există o legătură organică. Secvența a doua din capitolul II construiește imaginea acestei nevoi supraindividuale de a poseda pământul: *Glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l. [...] Totuși, în fundul inimii lui rodea ca un cariu părerea de rău că din atâta hotar el nu stăpânește decât două-trei crâmpeie, pe când toată ființa lui arde de dorul de a avea pământ mult, cât mai mult. Iubirea pământului l-a stăpânit de mic copil. Veșnic a pizmuit pe cei bogați și veșnic s-a înarmat într-o hotărâre pătimașă: trebuie să aibă pământ mult, trebuie! De pe atunci pământul i-a fost mai drag ca o mamă...* Pe de altă parte, instinctul de proprietate e în relație de opoziție cu cel erotic. Ion, cel care iubește pământul mai mult decât pe o mamă, iubește, în același timp, o fată fără pământ, pe Florica. De aici drama personajului, care nu poate alege, ci doar se supune comandamentelor destinului, urmându-și ambițiile. Astfel, Ion se înscrie în tipologia țăranului obsedat de pământ, însă e individualizat de conflictul interior dintre avere și iubire, în vreme ce la polul opus se află Ana, personaj ce ilustrează cel mai clar tipologia victimei: îndrăgostită de Ion și traumatizată de un tată prea dur, lipsită de afecțiunea maternă și de orice formă de comunicare, Ana i se

Scanned with OKEN Scanner

oferă lui Ion căutând la el afecțiunea de care a fost lipsită. Naivă și supusă autorităților masculine, ea nu poate fi decât victimă într-o lume condusă după legi patriarhale.

- Statuturile psihologice ale celor doi sunt, de asemenea, antitetice: Ana e cea manipulată, iar Ion este manipulatorul. Eliberat de vina de a se gândi singur la modalitatea prin care l-ar putea forța pe Vasile Baciu să i-o dea pe Ana, dar și pământurile, Ion urmează un plan cvasiinconștient de seducere a Anei, în urma căruia Ana rămâne însărcinată. După ce Vasile află cine e tatăl copilului, Ana devine supapa prin care atât tatăl, cât și Ion își eliberează tensiunea. Incapabilă de a acționa în vreun fel, femeia e un mesager inutil între cei doi bărbați, în războiul orgoliilor lor. Ea e absurdă în speranța că Ion o poate iubi și în consecvența acestei speranțe. Paralel cu evoluția conflictului dintre Ion și Baciu, Ana devine din ce în ce mai fascinată de moarte, pentru ca în final să se spânzure, când Savista îi spune despre legătura dintre Ion și Florica. Abia în acest moment realizează Ana că toate sacrificiile ei au fost inutile și că nici măcar copilul nu îl poate face pe Ion să o iubească. În schimb, Ion e consecvent în urmărirea planului său. Obsedat de proprietate, rănit în orgoliul său când Baciu îi spune *fleandură*, Ion o seduce pe Ana și apoi îi ignoră suferința pentru a îl forța pe Baciu să accepte căsătoria și cedarea pământurilor. Planul lui e cu atât mai monstruos cu cât Ion e incapabil de afecțiune pentru Ana, pe care nu o percepe decât ca pe o anexă supărătoare a pământurilor. Obsesiv în setea lui de pământ, el nu poate simula afecțiunea pentru Ana. Irațional în sinceritatea sa și în lipsa de autocontrol, el caută apoi să refacă relațiile cu Florica, femeia pe care o iubește. Practic, ce i se poate reproșa lui Ion este sinceritatea cu care își urmărește scopurile: el nu e ipocrit, nu poate minți sau disimula, toate instinctele lui trebuie satisfăcute.
- În privința statutului moral al personajelor, nu se poate vorbi de imoralitate din moment ce destinele lor sunt imanente: atât Ion, cât și Ana sunt manipulați de satisfacerea nevoii de avere, în primul caz, de afecțiune, în al doilea. Ei sunt vinovați de încălcarea legilor nescrise conform cărora destinul nu poate fi schimbat, individul nu își poate depăși condiția. Ion se face vinovat de seducerea Anei, însă e parțial absolvit de vină din moment ce Titu e cel care, fără să vrea, dă glas ideii care îl frământa de mult pe Ion, fără însă ca acesta să îndrăznească să o pună în practică. Ana se face vinovată de consimțirea la actul erotic înainte de nuntă, dar Ion e cel care o manipulează în acest sens, considerând însă că Titu e cel care îl sfătuiește. Așadar, moralitatea personajelor trebuie legată de capacitatea lor de decizie, care, în acest caz, este diminuată, pentru că fiecare acționează condus de cauze exterioare.

3. Relevarea trăsăturilor celor două personaje, semnificative pentru ilustrarea relațiilor, prin raportare la două episoade/secvențe narative

- Relațiile dintre cei doi sunt vizibile – și previzibile – încă din primele secvențe ale romanului: Ion pleacă de la horă și o caută pe Ana, atrasă la umbra unui nuc. Aici, Ion o roagă pe Ana să bea țuică, însă fata spune că îi face rău țuica, pentru că îi amintește de tatăl ei. Apoi urmează o secvență de stil indirect liber, în care naratorul își însușește perspectiva lui Ion pentru a îi reprezenta gândurile: *Ion se uita lung la buzele ei* [Anei, n.n.] *subțiri care se mișcau ușor dezvelindu-i dinții cu strungulițe, albi ca laptele, și gingiile trandafirii de deasupra. [...] nu-i fusese dragă Ana și nici acuma nu-și dădea bine seama dacă i-e dragă. Iubise pe Florica și, de câte ori o vedea sau își amintea de ea, simțea că tot o mai iubește. Purta în suflet râsul ei cald, buzele ei*

Scanned with OKEN Scanner

pline și umede, obrajii ei fragezi ca piersica, ochii ei albaștri ca cerul de primăvară. Dar Florica era mai săracă ca dânsul, iar Ana avea locuri, și case, și vite multe... Îi asculta glasul plângător și-l cuprindea mila, în același timp însă se gândea la Florica. Tirania semnificativului din acest roman obligă la o observație: Florica e văzută de Ion detaliat, practic Ion îi face un portret, pe când la Ana el nu vede decât gura, aceeași gură cu care se va lamenta până la final femeia neiubită. Ana e lipsită de ochi, Ion nu îi caută privirea, iar dacă tânărul mai are dubii în privința sentimentelor pentru Ana, receptorul textului nu are niciun dubiu: Ion nu o iubește pe Ana, în ai cărei ochi nu se uită, deși ea e prezentă, pe când Florica e absentă fizic de la scenă, însă prezentă în mintea lui Ion.

- O altă scenă semnificativă pentru relațiile dintre cei doi este cea în care, după ce Vasile Baciu află că Ion e tatăl copilului Anei, își trimite fata acasă la Glanetașu. Ana ajunge la casa lui Ion fără să știe cum, iar indifenența cu care o primește Ion o blochează: acesta mănâncă, tăindu-și cu atenție feliile de mâncare și ștergându-și tacticos briceagul pe pantaloni, fără a se uita la femeia nenorocită din fața lui. Apoi îi cântărește burta Anei cu o privire triumfătoare, după care îi spune să își trimită tatăl, pentru că situația nu poate fi rezolvată de ea. Răceala lui Ion, indiferența și detașarea cu care el o privește pe Ana conferă scenei un caracter naturalist prin excelență, iar destinul femeii este ghicit deja: ea este o victimă într-un război al bărbaților, o marionetă care ajunge fără să știe cum de la o casă la alta, pe care nimeni nu o privește, ci doar o folosește într-un joc crud, pe când Ion este sigur pe el, arogant, superior, iar copilul din pântecele Anei îi amintește acest lucru.

4. Exprimarea unei opinii argumentate despre relațiile dintre cele două personaje, din perspectiva situației finale

- În opinia mea, relațiile dintre Ion și Ana sunt cele dintre manipulator și manipulat, însă niciunul nu reușește să obțină ce vrea de la celălalt.
- Pe de o parte, cei doi au în comun tentativa de schimbare a statutului social – Ion, prin căutarea averii – sau psihologic – Ana, prin căutarea iubirii. Pentru Ana, Ion e un substitut al afecțiunii de care e lipsită, iar pentru Ion, Ana e o cale de a se îmbogăți rapid și sigur. Astfel, credulitatea Anei vine în întâmpinarea setei organice a lui Ion de pământ.
- Pe de altă parte, cei doi eșuează tocmai din cauza sincerității sau a incapacității de disimulare, de distanțare de propria condiție: Ana nu poate lua nicio atitudine față de Ion sau față de tatăl ei, dragostea ei pentru Ion e atât de sinceră încât i se oferă fără a cere vreun angajament din partea lui, în vreme ce Ion, brutal în sinceritatea lui, e incapabil să își disimuleze repulsia față de Ana sau iubirea pentru Florica.

5. Exprimarea unei opinii argumentate

- În concluzie, cuplul Ion-Ana, din romanul *Ion* de Liviu Rebreanu, se distinge prin maniera naturalistă în care e tratată relația celor doi, prin raporturile de manipulator și manipulată dintre Ion și Ana, prin sinceritatea instinctuală care îi împiedică pe cei doi să comunice și prin statutul de victime pe care ambii îl au în fața unui destin implacabil, mai ales cu cei care încearcă să își schimbe soarta.

Cristina Gogâță

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 23

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *principalele componente de structură, de compoziție și de limbaj* ale unui *text narativ* aparținând *realismului*, pornind de la ideile exprimate în următoarea afirmație critică: *„Naratorul se află totdeauna de altă parte a baricadei decât personajele, evenimentele și simțirile lor; înfățișează o lume care există în afara lui și poate fi foarte bine închipuită și în absența lui, adoptă o poziție de extrateritorialitate, indiferent că este un comentator locvace sau un regizor impersonal"*. (Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***)

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza*.

rezolvare

Principalele componente de structură, de compoziție și de limbaj ale unui text narativ studiat aparținând realismului, pornind de la ideile exprimate într-o afirmație critică

Textul ales: *Ion*, de Liviu Rebreanu

1. Ipoteză

▪ În opinia mea, afirmația criticului N. Manolescu surprinde strategiile narative prezente în romanul realist în diverse etape ale dezvoltării acestui tip de roman. Curentul realist se dezvoltă la începutul secolului al XIX-lea și cunoaște o evoluție complexă, iar forma extremă a acestui curent este naturalismul. De la încrederea în lume și optimismul legat de ascensiunea burgheziei specifice lui Balzac la viziunea pesimistă a lui Thomas Hardy, de la ambiția lui Stendhal de a concepe romanul drept o oglindă plimbată pe marginea drumului la grupul zoliștilor care vor să creeze romanul-felie de viață, de la personajele-tip la descoperirea personajului-individ, de la comentariul locvace al naratorului la vocea naratorială retrasă în umbră, realismul își schimbă metodele și viziunea despre lume, însă esențialul rămâne: ambiția de a crea iluzia de viață, însă nu prin copierea realității, ci prin copierea mecanismelor realului. Astfel, lumea ficțională din romanele realiste este autonomă și închisă, supusă unor legi proprii, o lume în care cauzalitatea e înlocuită de finalitate, în care totul trebuie să semnifice, în care se începe povestea abia după ce se cunoaște sfârșitul ei, în care instanța narativă își păstrează poziția privilegiată și demiurgică, dacă nu chiar demonică. De exemplu, romanul *Ion*, scris de Liviu Rebreanu, apare în anul 1920, în ultima etapă a realismului, și reprezintă o sinteză de realism și naturalism la nivelul structurii, al compoziției, al limbajului și al viziunii despre lume.

2. Argumentare

— Argument I —

▪ În primul rând, structura romanului este una specifică realismului, pentru a evidenția autonomia și închiderea lumii reprezentate: incipitul și finalul sunt simetrice

Scanned with OKEN Scanner

prin descrierea drumului spre/dinspre satul Pripas, unde se petrece acțiunea romanului. Drumul devine astfel, mai mult decât o modalitate de familiarizare cu lumea descrisă, o metaforă pentru accesul în lumea ficțională: receptorul pătrunde în lumea romanului pe același drum prin care este expulzat, cinci sute de pagini mai încolo. În acest sens, este semnificativă mărturisirea autorului, care își concepe romanul drept *un corp sferoid*, o lume autosuficientă și autonomă.

— Argument II —

- În al doilea rând, romanul se remarcă prin echilibrul compozițional: cele 13 capitole sunt organizate în două părți, care corespund celor două conflicte interioare ale personajului central ce dă și numele romanului. Astfel, *Glasul pământului* și *Glasul iubirii*, cele două voci din conștiința lui Ion, sunt factorii în funcție de care se desfășoară acțiunea. În plus, titlurile capitolelor sunt sugestive și surprind evoluția tramei romanului și a relațiilor dintre Ion și Ana: între *Începutul* și *Sfârșitul* ambițiilor și dorințelor lor, se află, în ordine, *Zvârcolirea* celor doi în incertitudini, *Iubirea* nepermisă, *Noaptea* în care se consumă relația erotică, *Rușinea* Anei, care rămâne însărcinată, *Nunta* celor doi, *Vasile* care refuză să treacă pământurile pe numele lui Ion, *Copilul* Anei, ultima ei speranță de a se apropia de Ion, *Sărutarea* dintre Ion și Florica, de care însă Ana află, apoi urmează *Știreangul*, ultima soluție pentru Ana, apoi *Blestemul* care îl lovește pe Ion și *George* care află de relația dintre Ion și Florica, ucigându-l pe acesta.

— Argument III —

- În al treilea rând, strategiile narative vizează, pe de o parte, impersonalizarea naratorului și, pe de altă parte, naturalizarea omniscienței. Impersonalizarea naratorului se realizează prin transformarea lui într-o voce: naratorul din *Ion* nu ia niciodată atitudine față de personajele sale sau de acțiunile relatate, el doar își enunță lumea, o face să apară prin numire, iar limbajul utilizat nu se diferențiază de cel al personajelor. Uniformitatea limbajului rezidă și în faptul că, în economia romanului, o mare parte din narațiune se realizează prin intermediul stilului indirect liber. Astfel, prin acest artificiu narativ care constă în asumarea de către narator a perspectivei unui personaj, naratorul nu mai este perceput ca invaziv, trecerea de la descrierea unui drum la sondarea conștiinței unui personaj e practic insesizabilă și fluxul narațiunii e neîntrerupt. Un rol important îl joacă în această uniformitate a limbajului naratorului și a personajelor precaritatea regionalismelor: personajele se exprimă mai degrabă în registrul popular decât în cel regional, pentru că un registru regional ar fi artificializat discursul naratorului și ar fi accentuat distanța dintre narator și personaje.

— Argument IV —

- În al patrulea rând, lumea ficțională este creată în concordanță cu mecanismele realității: lumea reprezentată în *Ion* nu copiază realitatea, nu este o felie de viață la care visau naturaliștii, ci este o lume care copiază mecanismele realității, legile și tipurile ei. Dacă în lumea reală individul cunoaște doar cauzele acțiunilor sale și nu efectele acestora, lumea din *Ion* este organizată de narator dinspre efecte spre cauze: naratorul știe destinul personajelor pe care le urmărește, de aceea el transmite semnale despre aceste destine. Lumea aceasta este profund semnificativă, e încărcată de simboluri și de semnale asupra destinului personajelor. De

Scanned with OKEN Scanner

exemplu, Hristosul ruginit din incipit este o sugestie a lumii intrate în derivă, la a cărei evoluție vom asista, și tot în incipitul romanului este surprinsă imaginea drumului energic, dinamic, la fel ca personajele de la horă, însă descrierea din final a drumului captează oboseala și îmbătrânirea acestuia, la fel ca personajele centrale urmărite. Când Ana, în primele capitole ale romanului, se simte atrasă de apele învolburate ale râului, noi știm deja că ea se va sinucide, iar la horă, când Ion, având-o pe Ana în față, se gândește la Florica, este conturat deja unul dintre conflictele majore ale romanului. Astfel, naratorul se transformă într-o instanță demonică, pentru că el e la fel de detașat de dramele pe care le relatează pe cât este de capabil de a-și însuși punctul de vedere al personajelor, de a le sonda conștiința, de a le expune dramele și, mai ales, de a le semnaliza traiectoriile.

- Nu în ultimul rând, din caracterul profund semnificativ al lumii reprezentate reiese o caracteristică de construcție a personajului, care este, aparent paradoxal, simultan *tip* și *individ*: dat fiind faptul că lumea ficțională copiază mecanismele lumii reale, este evident că personajul trebuie să reprezinte categorialul, tipicul, să surprindă o sensibilitate comună într-un anumit timp, spațiu și context social. Pe de altă parte, ultimul val al realismului deja resimte drept artificial acest personaj-tip, oarecum mecanic, pe care îl individualizează prin psihologie: conflictele exterioare sunt dublate de cele interioare, stilul indirect liber ca principală modalitate de sondare a conștiinței personajului înlocuiește comentariul naratorial care disecă personajul sau monologul interior resimțit deja ca artificial.

3. Concluzie

- În concluzie, afirmația criticului N. Manolescu surprinde caracteristicile romanului realist *Ion* al lui L. Rebreanu: naratorul impersonal, redus la stadiul de voce și al cărui limbaj se suprapune celui al personajelor, lumea ficțională coerentă, autonomă și autosuficientă, care copiază nu realul, ci legile sale, personajul ca sinteză de tipic și individual, toate acestea subliniind, de fapt, demonismul instanței narative care își construiește lumea într-un echilibru perfect, care redă drama personajelor fără a lua atitudine față de ele, deși, încă de la început, le cunoaște destinul, pe care îl semnalizează la fiecare rând.

Cristina Gogâță

VARIANTA 24

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *un tip de roman* aparținând *perioadei interbelice*, pornind de la ideile exprimate în următoarea afirmație critică: *„Romanul modern e o creație care se folosește de o povestire pentru a exprima altceva. El continuă să reprezinte totalitatea omului modern; structurile și perspectivele narative sunt foarte diverse, de la punctul de vedere omniscient tradițional, la narațiunea impersonală, comportamentistă ori mediată de conștiința unui personaj, de la cronologie, la metamorfoze ale timpului, de la topos real, la alegorizarea spațiului”.* (R.M. Albérès, ***Istoria romanului modern***)

Scanned with OKEN Scanner

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza*.

rezolvare

Eseu despre un tip de roman aparținând perioadei interbelice, pornind de la ideile dintr-o afirmație critică

Textul ales: *Ion*, de Liviu Rebreanu

1. Ipoteză

▪ În opinia mea, observația criticului R.M. Albérès surprinde un aspect esențial al romanului modern: faptul că acest tip de roman folosește *o povestire pentru a exprima altceva*, adică înlocuiește, la nivelul construcției romanului, semnificația *globală* de tip tradițional cu una *graduală*, resimțită ca fiind mai naturală. Pornind de la premisa că romanul, ca orice produs artistic, trebuie să aibă o semnificație, fie ea etică, estetică sau rațională, până la jumătatea secolului trecut se observă predominanța a două moduri în care romanul creează semnificație: pe de o parte, romanul tradițional merge pe caractere, preia o dominantă caracterologică pe care o dezvoltă într-un personaj, rezultatul fiind artificial și intenționat moralizator, iar, pe de altă parte, romanul modern transformă caracterul în tip, personaj construit din mai multe dominante, din nuanțe și contraste, un personaj care se apropie mai mult de realitatea pe care o reprezintă. În acest mod, romanul modern semnifică mai puțin la nivel global și mai mult la nivel gradual pentru că nu doar personajul e format din nuanțe și contraste, ci și lumea reprezentată în roman: romanul în sine devine o *imago mundi*, o reprezentare a realului, în care totul este esențializat și deci totul e încărcat cu semnificație. Un astfel de exemplu de semnificare din interior este romanul lui L. Rebreanu, *Ion*, apărut în anul 1920, an considerat de critică data de naștere a romanului românesc modern.

2. Argumentare

— Argument I —

▪ În primul rând, efortul de semnificare internă se observă, la nivel compozițional, prin simetria incipitului cu finalul, datorită descrierii drumului spre/dinspre satul Pripas, unde se petrece acțiunea romanului. Drumul devine astfel, mai mult decât o modalitate de familiarizare cu lumea descrisă, o metaforă pentru accesul în lumea ficțională: receptorul pătrunde în lumea romanului pe același drum prin care este expulzat, cinci sute de pagini mai încolo. În acest sens, este semnificativă mărturisirea autorului, care își concepe romanul drept *un corp sferoid*, o lume autosuficientă și autonomă. Mai mult, diferențele dintre cele două imagini ale drumului surprind transformările petrecute la nivelul lumii reprezentate: inițial, drumul este dinamic, șerpuiește, cotește, aleargă, își caută energic direcția până ce pătrunde în Pripas, satul unde toată lumea e la horă, iar tinerii, la rândul lor, își caută direcția, în vreme ce, la final, familia Herdelea părăsește satul pe același drum, care însă și-a pierdut vitalitatea: *Apoi șoseaua cotește, apoi se-ndoaie, apoi se întinde iar dreaptă ca o*

Scanned with OKEN Scanner

panglică cenușie în amurgul răcoros. Așadar, deși toposul din roman are un punct de convergență cu Prislopul real în care a trăit autorul, Pripasul ficțional pe care îl reprezintă naratorul e o alegorie a destinelor personajelor, toposul romanului fiind primul element romanesc supus unei semnificări interne.

— Argument II —

▪ În al doilea rând, reprezentarea temporalității este un alt element de semnificare internă: toți indicii temporali sunt non-istorici – zile ale săptămânii, luni ale anului, anotimpuri, părți ale zilei, sărbători religioase. Prin intermediul lor se conturează o temporalitate arhaică, solară, ale cărei ritmuri supraindividuale și ciclice semnifică, la acest nivel, insignifianța luptelor și ambițiilor individuale, precum reiese din finalul textului: *Satul a rămas înapoi același parcă nimic nu s-ar fi schimbat. Câțiva oameni s-au stins, alții le-au luat locul. Peste zvârcolirile vieții, vremea vine nepăsătoare, ștergând toate urmele. Suferințele, patimile, năzuințele, mari sau mici, se pierd într-o taină dureros de necuprinsă, ca niște tremurări plăpânde într-un uragan uriaș.* În acest mod, cu toate că acțiunea romanului se dezvoltă cronologic, istoria individului contează prea puțin în acest model temporal arhaic, ciclic și supraindividual.

— Argument III —

▪ În al treilea rând, la nivelul tehnicilor narative, efortul de semnificare internă e vizibil tocmai în tipul de narator: naratorul din *Ion*, deși aparent tradițional, datorită faptului că își menține privilegiul omniscienței, se impersonalizează, devine o voce care își reprezintă lumea cu o crudă imparțialitate, negându-și atitudinea moralizatoare specifică celui tradițional. Spre deosebire de un narator ca cel al lui Slavici, de exemplu, care emite în permanență judecăți de valoare sau remarci moralizatoare, vocea din *Ion* își enunță impersonal și impasibil lumea, el își asumă punctul de vedere al personajelor pentru a le reda frământările și dramele, însă niciodată nu empatizează cu ele. Astfel, tipul de narator semnifică viziunea despre lume din roman, una din care divinitatea s-a retras, nu mai e nici punitivă, nici recompensatoare, pentru că personajele își poartă destinul căruia nu i se pot sustrage. Din acest punct de vedere, e semnificativă replica *Norocul meu*, pe care Ana o tot repetă: norocul ei este de fapt soarta ei, pe care nu o poate schimba.

— Argument IV —

▪ În al patrulea rând, un alt efort de semnificare internă a lumii se observă la nivelul construcției personajelor: după cum remarcă și Albérès, personajele rebreniene continuă să reprezinte totalitatea omului modern, însă sunt, în aceeași măsură, tipuri și indivizi. Construit pe mai multe dominante psihologice, personajul rămâne exponențial, deci încadrabil într-o tipologie, și individual, deci reprezentativ pentru concepția mimetică specifică realismului. De exemplu, personajul central din roman, Ion, se încadrează în tipologia țăranului însetat de pământ: fiind sărac, el este, din punct de vedere social, un marginal într-o lume organizată în funcție de proprietatea asupra pământului. Însă personajul își depășește tipologia și tinde spre individual prin faptul că setea lui de pământ intră în conflict cu iubirea pentru Florica, fata săracă, dar frumoasă. Astfel, Ion e frământat de cele două posibile opțiuni: iubirea sau pământul. El alege inițial pământul și se adecvează tipologiei, însă partea a doua a romanului

Scanned with OKEN Scanner

surprinde tocmai individualizarea lui, prin opțiunea pentru iubire, opțiune care îi aduce și sfârșitul: George, soțul Floricăi și fostul pretendent al Anei, își ucide rivalul când află de relația dintre el și Florica. Din acest punct de vedere, uciderea lui Ion cu sapa este semnificativă – el moare ucis de o unealtă pentru exploatarea pământului atât de drag lui, moartea lui e o punere în abis a destinului celui însetat de pământ.

3. Concluzie

▪ În concluzie, observația lui R.M. Albérès surprinde caracteristicile romanului modern, în special cele ale romanului rebrenian: semnificarea externă este înlocuită de cea internă, prin alegorizarea toposului romanesc, prin impersonalizarea narato-rului ca punere în abis a viziunii despre lume, prin temporalitatea cronologică, însă sustrasă istoriei, și prin individualizarea personajelor, care însă își mențin totalitatea și exponențialitatea.

Cristina Gogâță

VARIANTA 25

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *trăsături ale romanului*, ilustrate printr-o operă literară care aparține lui G. Călinescu, pornind de la ideile exprimate în următoarea afirmație critică: *„Atenta observație a socialului, zugrăvirea unor caractere bine individualizate, gustul detaliului, observarea umanității sub latură morală, fresca Bucureștiului de dinainte de Primul Război Mondial, narațiunea la persoana a treia și menținerea naratorului omniscient constituie trăsături predilecte ale romanului de tip balzacian, asimilate și de G. Călinescu".* (Gheorghe Glodeanu, ***Poetica romanului românesc interbelic)***

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza*.

rezolvare

Trăsături ale romanului ilustrate printr-un roman de George Călinescu

Textul ales: *Enigma Otiliei*, de George Călinescu

1. Ipoteză

▪ George Călinescu este o fire paradoxală. Pe de o parte, el rămâne probabil cel mai important critic și istoric literar român, fiind autorul *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* – lucrare publicată în 1941 – în care concepe evoluția literaturii autohtone ca pe un proces organic, în sensul că ea conține, fără excepție, toate curentele și formele literare manifestate de-a lungul timpului. Pe de altă parte, Călinescu își dezvăluie în publicistică și o latură ludic-satirică, semnând între 1933 și 1938 o serie de *cronici ale mizantropului* unde face critică socială, justificată prin următoarea confesiune: *sunt latin și setea de a cunoaște și deci de a clasifica oamenii mă devoră.*

Scanned with OKEN Scanner

▪ Astfel, în momentul în care hotărăște să scrie romanul *Enigma Otiliei*, George Călinescu este influențat de ambele laturi ale personalității sale. Formația de critic literar îl determină să acopere un gol identificat chiar de el însuși în evoluția organică a prozei românești: lipsa romanului realist de tip balzacian. Însă înclinația spre satiră și critica de moravuri influențează, la rândul ei, substanța acestui roman cu caracter programatic. Această dublă orientare a stilului călinescian produce în *Enigma Otiliei*, text publicat în 1938, o deviere a proiectului inițial cu efecte revelatoare asupra direcției romanului românesc, excelent surprinse de doi dintre cei mai importanți comentatori ai cărții. În studiul *De la Ion la Ioanide*, Nicolae Balotă constată că George Călinescu realizează un *satiricon* modern, din moment ce autorul nu abordează în opera sa *gravele probleme umane din romanul obiectiv al lui Rebreanu, nici examenul subiectiv din romanele autenticității* ale lui Camil Petrescu, ci *înfățișează o comedie umană modernă, în care elementele jocului cu măști ale farsei, nu sunt cu nimic mai puțin grave, estetic, decât cele mai profunde implicații ale romanelor amintite*. De asemenea, în *Arca lui Noe*, Nicolae Manolescu îl deosebește pe Călinescu de Balzac prin aceea că *Enigma Otiliei* este *un roman de critic, în care realismul, balzacianismul și obiectivitatea au devenit program estetic [...] viziunea este a criticului în mai mare măsură decât a creatorului: comentariul vieții trece înaintea vieții [...] la G. Călinescu este un balzacianism fără Balzac.*

▪ Iată de ce **afirmația lui Gheorghe Glodeanu din *Poetica romanului românesc interbelic* rezumă bine atributele romanului de tip balzacian, dar se dovedește destul de neadecvată de vreme ce consideră că aceste atribute sunt *asimilate și de G. Călinescu.***

2. Argumentare

— Argument I —

▪ În primul rând, deși pe urmele lui Balzac, G. Călinescu mizează în *Enigma Otiliei* pe o atentă *observare a socialului*, această tehnică neducând la o simplă *frescă a Bucureștiului de dinainte de Primul Război Mondial.* Cu toate că plasează cu foarte mare atenție acțiunea în timp și spațiu și accentuează fiecare detaliu al lumii pe care o descrie, **naratorul nu dorește să realizeze iluzia vieții prin copierea realității, ci dezvăluie caricatura societății bucureștene de la începutul secolului al XX-lea**. De exemplu, atât de faimosul incipit al romanului – în care este prezentat un *tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean* prin intermediul căruia sunt descrise strada Antim și casa unchiului Costache – surprinde mai ales prin finețea și erudiția observațiilor care permit cititorului descoperirea unor semnificații dincolo de suprafața detaliilor arhitectonice. Nicolae Manolescu etichetează această modalitate de reflectare a realității ca aparținând *ochiului unui estet*, din moment ce e puțin probabil ca Felix, tânărul licean pasionat de medicină, să poate utiliza termeni ca *ogive, frontoane grecești, parter-soclu, console* etc.

▪ De fapt, acest artificiu narativ e menit să redea tocmai un defect major al societății din acea vreme: ipocrizia burgheziei. Astfel, întreg fragmentul de început al romanului se construiește pe baza diferenței dintre aparență și esență, dintre ceea ce vor să pară prin casele pe care și le-au construit locuitorii acelei străzi și ceea ce sunt ei în realitate. Mai precis, acești bucureșteni mimează cultura și grandoarea combinând la întâmplare stiluri arhitectonice incompatibile: *varietatea cea mai*

Scanned with OKEN Scanner

neprevăzută a arhitecturii (operă îndeobște a zidarilor italieni), mărimea neobișnuită a ferestrelor în raport cu forma scundă a clădirilor, ciubucăria, ridiculă prin grandoare, amestecul de frontoane grecești și chiar ogive [...] făceau din strada bucureșteană o caricatură în moloz a unei străzi italice. Pentru că locuitorii de pe strada Antim nu sunt marcați doar de incultură, ci se dovedesc și zgârciți, și leneși: *Nicio casă nu era prea înaltă și aproape niciuna nu avea cat superior [...] umezeala dezghioca varul* [iar la casa lui Costache Giurgiuveanu] *zidăria era crăpată și scorojită în foarte multe locuri și din crăpăturile dintre fațada casei și trotuar ieșeau îndrăzneț buruienile.*

— Argument II —

▪ În al doilea rând, chiar personajele menite să înfățișeze caracteristicile generale ale societății burgheze nu sunt toate *caractere artificiale bine individualizate.* Deoarece, după cum observă N. Manolesu, universul lui Călinescu nu mai poate fi omogen, condus după principiul determinist cauză-efect, ca în cazul lui Balzac sau a lui Rebreanu din *Ion*, ci conține *structurile sociale și mentale ale unei lumi risipite și individualiste.* În consecință, **majoritatea eroilor din *Enigma Otiliei* depășesc tipologia în care se văd încadrați odată cu prima apariție în roman prin ceea ce estetica modernă numește ambiguitate.** În primul capitol, ca într-o adevărată comedie umană, actanții sunt portretizați de narator, din perspectiva lui Felix, în timp ce aceștia *joacă table.* În fața tânărului nou-venit se desfășoară un întreg spectacol de măști, o *comedie a automatismelor*, după cum o numește același N. Manolescu. Rând pe rând, ei sunt prezentați și cititorului, fiecare înfățișându-se prin excesele caricaturale ale propriei figuri.

▪ De pildă, unchiul Costache Giurgiuveanu are *capul atins de o calviție totală, și fața părea aproape spână, [...] buzele îi erau întoarse în afară și galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinți vizibili, ca niște așchii de os*, iar în momentul în care tânărul se prezintă, el îi răspunde că *nu stă nimeni aici*, trădând prin această replică teama lui de noutate. Mai mult, când sora Aglae îi cere la începutul jocului de cărți *câțiva franci*, bătrânul o refuză categoric, iar când fiica adoptivă, Otilia, admiră un inel al lui Leonida Pascalopol, un obișnuit al casei, Costache o repede să și-l însușească. Așadar, fapt marcat și de numeroase alte pasaje din roman, Giurgiuveanu s-ar integra perfect în tipologia avarului. Dar prin dragostea pe care i-o poartă Otiliei și, mai apoi, lui Felix, bătrânul zgârcit e umanizat, aspect de neconceput la avarii lui Balzac.

▪ De asemenea, dacă Otilia ar fi interpretată exclusiv pornind de la primele scene din roman, prin rochia dantelată pe care o poartă, prin părul buclat, prin atitudinea copilăros-erotică față de Pascalopul sau prin camera plină de rochii, pălării, pantofi, jurnale de modă franțuzești, panglici, cutii de pudră, flacoane de apă de Colonia destupate – toate aruncate în dezordine –, fetei i s-ar potrivi tipologia cochetei. Pe parcursul narațiunii însă Otilia își dovedește complexitatea, naratorul utilizând în caracterizarea ei tehnica reflectării poliedrice: ea este *fetița cuminte* a lui Giurgiuveanu, o enigmă și eternul feminin pentru Felix, *o dezmățată și o stricată* pentru Aglae, o *fată deșteaptă* cu spirit practic pentru Stănică Rațiu, ginerele Aglaei Tulea.

▪ Chiar atunci când G. Călinescu implică caractere pure – Aglae, baba absolută fără cusur în rău, Aurica, fata bătrână, sau Stănică, parvenitul clasic – însușirile lor

Scanned with OKEN Scanner

sunt atât de excesive și de ușor de demascat încât tot caricaturi devin. În același timp, în *Enigma Otiliei* sunt incluse și două personaje care nu au nimic de-a face cu caracteristicile generale pe care le presupune o frescă socială. Senilul Simion Tulea și fiul său debil, Titi, nu sunt reprezentativi pentru societatea burgheză, ci mai degrabă ilustrează patologii personale, dezvăluind totodată gustul prozatorului pentru o marginalitate de factură naturalistă.

— Argument III —

▪ În al treilea rând, așa cum am punctat deja, Călinescu nu asimilează nenuanțat nici narațiunea la persoana a treia sau naratorul omniscient, despre care amintește Gheorghe Glodeanu. **Naratorul din *Enigma Otiliei* este un estet, un erudit, un critic, și mai puțin un creator de lume.** Atentă la efectele pe care le produce povestea sa, instanța narativă implică prezența unui personaj naiv din punct de vedere social, anume adolescentul Felix, căruia îi preia câteodată perspectiva. În acest mod, defectele lumii sunt și mai mult subliniate, fapt ce-l determină pe N. Manolescu să arate că impersonalitatea vocii narative de tip balzacian este încălcată: *obiectivitatea însăși este una paradoxală, căci nu mai desemnează absența din evenimente a unui narator imparțial sau a demiurgului balzacian, ci amestecul permanent al unui comentator savant și expert, care, în loc să înfățișeze lumea, o studiază pe probe de laborator.*

▪ De exemplu, în momentul în care Giurgiuveanu se preface că nu-l cunoaște, Felix pleacă *buimăcit și dezorientat*, iar naratorul intervine pentru a lămuri întregul episod: *Uimirea liceanului va părea nu se poate mai îndreptățită, dacă vom ști cine era.* Mai mult, pentru a accentua decăderea lumii burgheze datorate numeroaselor ei defecte, vocea narativă marchează adeseori diferența dintre percepția asupra existenței a *nevinovatului* Felix și a indivizilor corupți moral ce-l înconjoară: *Un fior necunoscut de experiență rea trecu prin sufletul candid al lui Felix.* Aceeași atitudine naratorială se remarcă și în momentul în care un intern de la spitalul unde tânărul student la medicină își începe practica încearcă să-l convingă de naivitatea de care dă dovadă când se iluzionează că merită să scrie articole de specialitate: *În scurt, după intern rezulta că sforțarea științifică era inutilă, stându-i piedică escrocheria, banalitatea faptelor, sărăcia materială. Acțiunea de demoralizare a internului era atât de totală, încât Felix, spirit ardent și tânăr, nu se lăsă contaminat și nu izbuti să se convingă că e cu neputință să ajungi ceva.*

— Argument IV —

▪ Astfel, inclusiv prin aceste intervenții naratoriale, G. Călinescu se îndepărtează și de simpla *observare a umanității sub latură morală* – strategie compozițională considerată de Glodeanu a fi o caracteristică importantă a lui Balzac. Pentru că, în romanul realist *Enigma Otiliei*, **caracterul moralizator al narațiunii nu urmează logica de tip clasic prin care să se poată stabili cu exactitate diferența dintre bine și rău/pozitiv și negativ/moral și imoral.** Lumea lui Călinescu este imposibil de redus la atare judecăți facile. Personajele sale fie dezvoltă o latură burlescă, grotescă pe alocuri – Aglae, Stănică, Titi, Simion –, fie sunt marcate de ambiguitate sau incertitudine – Otilia, Felix, Pascalopol și chiar, după cum am demonstrat, Costache Giurgiuveanu.

▪ Așa încât, *observarea laturii morale a umanității* produce mai degrabă râsul sau perplexitatea cititorului, decât să confere o soluție de reabilitare etică. Căci, de

Scanned with OKEN Scanner

pildă, Aglae sau Stănică nu au vreo șansă să se îndrepte, indiferent de încrâncenarea satirică pusă în joc în prezentarea lor, în timp ce Otilia rămâne o *enigmă* chiar prin multiplele interpretări morale pe care le pot primi deciziile ei: îndepărtarea lui Felix, căsătoria cu Pascalopol, divorțul, noua căsnicie cu un bărbat exotic.

3. Concluzie

▪ În concluzie, autorul *Enigmei Otiliei* își subminează proiectul inițial de a recupera etapa lipsă în evoluția romanului românesc – momentul Balzac –, însă ajunge să scrie o proză mai elaborată care deschide destule posibilități pentru dezvoltarea ulterioară a literaturii române. Căci mai mult decât oglindirea într-o frescă socială, lumea începutului de secol are nevoie de conștientizarea comediei umane ce o caracterizează. La fel, nu de personaje tipologice duce lipsă proza românească, ci de eroi capabili să își dovedească complexitatea, după cum nici reflecțiile moralizatoare clasice nu mai influențează pe nimeni, acestea lăsând locul spiritului critic. Iată de ce aserțiunea lui Gheorghe Glodeanu l-ar fi măgulit probabil pe G. Călinescu, dar, din păcate, ea se dovedește reductivă.

Cosmin Borza

VARIANTA 26

Scrie un eseu de 2–3 pagini, în care să prezinți *tema* și *viziunea despre lume într-un roman* al lui G. Călinescu, pornind de la ideile exprimate în următoarea afirmație critică: *„Ce este, pe scurt, un roman? O scriere tipic realistă, demonstrarea unei idei printr-o experiență"*. (G. Călinescu, ***Studii de estetică***)

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza*.

rezolvare

Temă și viziune despre lume într-un roman de George Călinescu, pornind de la o afirmație critică

Textul ales: *Enigma Otiliei*, de G. Călinescu

1. Ipoteză

▪ Așa cum rezultă din concepția teoretică ce stă la baza studiului *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941), George Călinescu consideră că fenomenul literar are un caracter organic. Adică orice literatură traversează o serie de etape strâns legate între ele, neputându-se imagina, de exemplu, romantismul fără clasicism sau simbolismul fără romantism. Deoarece, din perspectiva lui Călinescu, dincolo de curente și de forme literare există o *esență* a fiecărei specii în parte, iar creațiile literare nu fac decât să particularizeze această *esență* în funcție de mentalitatea unei epoci sau alta. Tocmai această concepție stă la baza afirmației critice din *Studii de estetică*: *Ce este, pe scurt, un roman? O scriere tipic realistă,*

Scanned with OKEN Scanner

demonstrarea unei idei printr-o experiență. De fapt, influențat de filozofia lui Hegel, criticul interpretează romanul ca pe o *întrupare a ideii în sensibil/concret*, de aici rezultând caracterul realist al speciei. În acest fel se poate explica și opțiunea autorului pentru romanul realist de tip balzacian.

▪ **Însă, când ajunge să scrie un roman prin care dorește să demonstreze ideea adecvării balzacianismului pentru viziunea despre lume a contemporaneității, eruditul Călinescu este influențat tocmai de experiențele de viață total diferite față de acelea ale modelului de la care se revendică.** Astfel încât, *Enigma Otiliei*, roman publicat în 1938, îi permite lui N. Manolescu să afirme că *balzacianismul este redescoperit polemic, într-un moment în care romanul se schimbase odată cu clasa socială care-i dăduse naștere. [...] Se naște de aici contradicția dintre formula totalizatoare și mecanic cauzalistă a lui Balzac și structurile sociale și mentale ale unei lumi risipite și individualiste. Formula cedează presiunii: numai prejudecata ne poate face să vedem în „Enigma Otiliei" metoda lui Balzac din „Căutarea absolutului". La G. Călinescu este un balzacianism fără Balzac.*

2. Argumentare

— Argument I —

▪ În primul rând, deși încearcă să preia viziunea despre lume a lui Balzac, G. Călinescu nu mizează în *Enigma Otiliei* pe o atentă observare a socialului, doar pentru a realiza o simplă frescă a Bucureștiului de dinainte de Primul Război Mondial. Cu toate că plasează cu foarte mare atenție acțiunea în timp și spațiu, accentuând fiecare detaliu al lumii pe care o descrie, **naratorul nu dorește să realizeze iluzia vieții prin copierea realității, ci dezvăluie caricatura societății bucureștene de la începutul secolului al XX-lea.** De exemplu, atât de faimosul incipit al romanului – în care este prezentat un *tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean*, prin intermediul căruia sunt descrise strada Antim și casa unchiului Costache – surprinde mai ales prin finețea și erudiția observațiilor care permit cititorului descoperirea unor semnificații dincolo de suprafața detaliilor arhitectonice. Nicolae Manolescu etichetează această modalitate de reflectare a realității ca aparținând *ochiului unui estet*, din moment ce e puțin probabil ca Felix, tânărul licean pasionat de medicină, să poate utiliza termeni ca *ogive, frontoane grecești, parter-soclu, console* etc.

▪ De fapt, acest artificiu narativ e menit să redea tocmai un defect major al societății din acea vreme: ipocrizia burgheziei. Astfel, întreg fragmentul de început al romanului se construiește pe baza diferenței dintre aparență și esență, dintre ceea ce vor să pară prin casele pe care și le-au construit locuitorii acelei străzi și ceea ce sunt ei în realitate. Mai precis, acești bucureșteni mimează cultura și grandoarea combinând la întâmplare stiluri arhitectonice incompatibile: *varietatea cea mai neprevăzută a arhitecturii (operă îndeobște a zidarilor italieni), mărimea neobișnuită a ferestrelor în raport cu forma scundă a clădirilor, ciubucăria, ridiculă prin grandoare, amestecul de frontoane grecești și chiar ogive [...] făceau din strada bucureșteană o caricatură în moloz a unei străzi italice.* Pentru că, cei de pe strada Antim nu sunt marcați doar de incultură, ci se dovedesc și zgârciți, și leneși: *nicio casă nu era prea înaltă și aproape niciuna nu avea cat superior [...], umezeala dezghioca varul,* [iar la casa lui Costache Giurgiuveanu] *zidăria era crăpată și*

Scanned with OKEN Scanner

scorojită în foarte multe locuri și din crăpăturile dintre fațada casei și trotuar ieșeau îndrăzneț buruienile.

— Argument II —

- În al doilea rând, chiar personajele menite să înfățișeze caracteristicile generale ale societății burgheze nu se integrează toate în niște tipologii sterile. Deoarece, așa cum observă N. Manolescu, universul lui Călinescu nu mai poate fi omogen, condus după principiul determinist cauză-efect, ca în cazul lui Balzac sau a lui Rebreanu din *Ion*. În consecință, **majoritatea eroilor din *Enigma Otiliei* depășesc tipologia în care se văd încadrați odată cu prima apariție în roman prin ceea ce estetica modernă numește ambiguitate.** În primul capitol, ca într-o adevărată comedie umană, actanții sunt portretizați de narator, din perspectiva lui Felix, în timp ce *joacă table*. În fața tânărului nou-venit se desfășoară un întreg spectacol de măști, o *comedie a automatismelor*, după cum o numește același N. Manolescu. Rând pe rând, ei sunt prezentați și cititorului, fiecare înfățișându-se prin excesele caricaturale ale propriei figuri.
- De pildă, unchiul Costache Giurgiuveanu are *capul atins de o calviție totală, și fața părea aproape spână, [...] buzele îi erau întoarse în afară și galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinți vizibili, ca niște așchii de os*, iar în momentul în care tânărul se prezintă, el îi răspunde că *nu stă nimeni aici*, trădând prin această replică teama lui de nou. Mai mult, când sora Aglae îi cere la începutul jocului de cărți *câțiva franci*, bătrânul o refuză categoric, iar când fiica adoptivă, Otilia, admiră un inel al lui Leonida Pascalopol, un obișnuit al casei, Costache o repede să și-l însușească. Așadar, fapt marcat și de numeroase alte pasaje din roman, Giurgiuveanu s-ar integra perfect în tipologia avarului. Dar prin dragostea pe care i-o poartă Otiliei și, mai apoi, lui Felix, bătrânul zgârcit e umanizat, aspect de neconceput la avarii lui Balzac.
- De asemenea, dacă Otilia ar fi interpretată exclusiv pornind de la primele scene din roman, prin rochia dantelată pe care o poartă, prin părul buclat, prin atitudinea copilăros-erotică față de Pascalopul sau prin camera plină de rochii, pălării, pantofi, jurnale de modă franțuzești, panglici, cutii de pudră, flacoane de apă de Colonia destupate – toate aruncate în dezordine –, fetei i s-ar potrivi tipologia cochetei. Pe parcursul narațiunii însă Otilia își dovedește complexitatea, naratorul utilizând în caracterizarea ei tehnica reflectării poliedrice: ea este *fetița cuminte* a lui Giurgiuveanu, o enigmă și eternul feminin pentru Felix, *o dezmățată și o stricată* pentru Aglae, o *fată deșteaptă* cu spirit practic pentru Stănică Rațiu, ginerele Aglaei Tulea.
- Chiar atunci când G. Călinescu implică caractere pure – Aglae, baba absolută fără cusur în rău, Aurica, fata bătrână, sau Stănică, parvenitul clasic – însușirile lor sunt atât de excesive și de ușor de demascat, încât tot caricaturi devin. În același timp, în *Enigma Otiliei* sunt incluse și două personaje care nu au nimic de-a face cu caracteristicile generale pe care le presupune o frescă socială. Senilul Simion Tulea și fiul său debil, Titi, nu sunt reprezentativi pentru societatea burgheză, ci mai degrabă ilustrează patologii personale, dezvăluind totodată gustul prozatorului pentru o marginalitate de factură naturalistă.

Scanned with OKEN Scanner

— Argument III —

▪ În al treilea rând, așa cum am punctat deja, Călinescu nu asimilează nenuanțat nici narațiunea la persoana a treia sau naratorul omniscient. **Naratorul din *Enigma Otiliei* este un estet, un erudit, un critic, și mai puțin un creator de lume.** Astfel, prin limbajul uniformizat pe care-l folosesc, dar și prin faptul că pot fi considerate fațete mai mult sau mai puțin complementare ale unei unice viziuni caricaturale asupra lumii, personajele călinesciene devin măștile naratorului.

▪ Pe de altă parte, atentă la efectele pe care le produce povestea sa, instanța narativă implică prezența unui personaj naiv din punct de vedere social, anume adolescentul Felix, căruia îi preia câteodată perspectiva. În acest mod, defectele lumii sunt și mai mult subliniate, fapt ce-l determină pe N. Manolescu să arate că impersonalitatea vocii narative de tip balzacian este încălcată: *obiectivitatea însăși este una paradoxală, căci nu mai desemnează absența din evenimente a unui narator imparțial sau a demiurgului balzacian, ci amestecul permanent al unui comentator savant și expert, care, în loc să înfățișeze lumea, o studiază pe probe de laborator.* De exemplu, pentru a accentua decăderea lumii burgheze datorate numeroaselor ei defecte, vocea narativă marchează adeseori diferența dintre percepția asupra existenței a *nevinovatului* Felix și a indivizilor corupți moral ce-l înconjoară: *Un fior necunoscut de experiență rea trecu prin sufletul candid al lui Felix.* Aceeași atitudine naratorială se remarcă și în momentul în care un intern de la spitalul unde tânărul student la medicină își începe practica încearcă să-l convingă de naivitatea de care dă dovadă când se iluzionează că merită să scrie articole de specialitate: *În scurt, după intern rezulta că sforțarea științifică era inutilă, stându-i piedică escrocheria, banalitatea faptelor, sărăcia materială. Acțiunea de demoralizare a internului era atât de totală, încât Felix, spirit ardent și tânăr, nu se lăsă contaminat și nu izbuti să se convingă că e cu neputință să ajungi ceva.*

— Argument IV —

▪ Nu în ultimul rând, **identificarea lumii cu o comedie umană se realizează chiar prin teme tipic balzaciene: paternitatea, moștenirea sau maturizarea sentimentală,** confirmând încă o dată ambiguitatea construcției călinesciene, adică acel balzacianism fără Balzac prezentat la începutul eseului. De pildă, romanul abundă de părinți denaturați cu valențe comice: Aglae și Simion Tulea atenuează atât de mult personalitatea Auricăi sau a lui Titi, încât prima rămâne toată viața o frustrată, din punct de vedere sentimental, iar Titi un debil mintal; cealaltă fiică a Aglaei, Olimpia, și soțul ei, arivistul Stănică Rațiu, își neglijează copilul, determinându-i moartea după doar două luni de viață; de asemenea, în ciuda iubirii sincere pe care le-o poartă lui Felix și Otiliei, tatăl *adoptiv* Giurgiuveanu obține câștiguri fabuloase de pe urma lor, uitând mereu să le dea până și suma modică prevăzută în contractul tutorial. Nici tema moștenirii nu păstrează nota gravă din abordarea lui Balzac, scena priveghiului înainte de vreme fiind construită de Călinescu ca într-o comedie bufă. Așezați în jurul mesei de cărți, Aurica, Titi, Olimpia, Aglae sau impostorul medic Vasiliad, adus de Stănică pentru a constata prematur decesul lui Costache, sunt auziți de Felix fragmentar, *frazele fiecăruia distingându-le după timbru, căci jucătorii erau ascunși, ca zeii, în nori de fum.* În plus, formarea sentimentală a tânărului medicinist urmează un traseu ce mai mult l-ar putea deforma: înconjurat de personaje îndoielnice din

Scanned with OKEN Scanner

punct de vedere moral, Felix primește primul sărut de la Otilia abia după ce îi acceptă capriciul de a-l accepta în preajma ei pe Pascalopol, iar prima experiență sexuală este datorată josnicului Stănică care îl duce la frivola Georgeta. Cât despre evoluția sa intelectuală, simptomatică rămâne căsătoria din interes.

3. Concluzie

- În concluzie, autorul *Enigmei Otiliei* își subminează proiectul inițial de a recupera etapa lipsă în evoluția romanului românesc – momentul Balzac –, însă ajunge să scrie o proză mai elaborată care deschide destule posibilități pentru dezvoltarea ulterioară a literaturii române. Căci mai mult decât oglindirea într-o frescă socială, lumea începutului de secol are nevoie de conștientizarea comediei umane ce o caracterizează.
- După cum sugerează și enunțul cu care se încheie romanul – *Aici nu stă nimeni* – **viziunea caricaturală despre lume a lui George Călinescu dezvăluie în fapt o realitate dramatică**: contaminată de carențe morale și psihologice majore, societatea burgheză de la începutul secolului XX se clatină puternic, așteptându-și năruirea.

Cosmin Borza

VARIANTA 27

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *relațiile dintre două personaje* ale unui *text narativ* studiat, aparținând lui G. Călinescu. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– prezentarea a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru construcția personajelor alese (de exemplu: *temă, perspectivă narativă, acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, modalități de caracterizare, limbajele*);
– evidențierea situației inițiale a celor două personaje, din perspectiva tipologiei în care se încadrează, a statutului lor social, psihologic, moral etc.;
– relevarea trăsăturilor celor două personaje, semnificative pentru ilustrarea relațiilor, prin raportare la două episoade/secvențe narative ale textului narativ ales;
– exprimarea unei opinii argumentate despre relațiile dintre cele două personaje, din perspectiva situației finale/a deznodământului.

rezolvare

Relațiile dintre două personaje într-un text narativ aparținând lui G. Călinescu
Textul ales: *Enigma Otiliei*, de G. Călinescu

- În momentul în care *Enigma Otiliei*, romanul lui George Călinescu din 1938, a fost ecranizat (1972) în regia lui Iulian Mihu, titlul peliculei a devenit *Felix și Otilia*. Pentru că, în conștiința publică, dincolo de influența balzaciană ori de așa-zisa frescă socială a Bucureștiului de la începutul secolului XX, textul călinescian a impus un cuplu de personaje: tânărul pasionat de medicină, Felix, și enigmatica fire de artistă, Otilia, cu a lor complicată poveste de iubire. Tocmai de aceea, chiar unui

Scanned with OKEN Scanner

cititor specializat îi este imposibil să interpreteze separat construcția unui personaj sau a celuilalt. Cuplul devine, astfel, *personajul principal* al romanului.

1. Evidențierea situației inițiale a celor două personaje din perspectiva tipologiei în care se încadrează, a statutului lor social, moral, psihologic

- De fapt, deși mulți critici literari le interpretează din perspectiva antinomiei de factură romantică dintre rațiunea masculină și instinctualitatea feminină, cele două personaje constituie o dublă fațetă complementară a noii generații confruntate cu declinul burgheziei de la începutul secolului al XX-lea. Felix și Otilia sunt *naivii* – după cum îi caracterizează Nicolae Balotă – care chiar prin **statutul moral, social și psihologic** de orfani reușesc să rupă legăturile cu o societate denaturată. Ei dau acestei lumi ambiția spre schimbare și vitalitatea pierdute odată cu obsesia capitalistă a înavuțirii.
- Spre exemplu, intervențiile naratorului omniscient sau confesiunile Otiliei Mărculescu dezvăluie transformările pe care cele două personaje le suferă din cauza faptului că rămân fără părinți.
- Pe de o parte, Otilia, obișnuită cu luxul și răsfățată pe când mama ei trăia, odată ajunsă sub tutela tatălui vitreg, Costache Giurgiuveanu, începe să învețe ce înseamnă singurătatea și răutatea celor din jur. De aceea, după cum îi povestește lui Felix, bucuria sa de a trăi viața fără a se gândi vreun moment la planuri de viitor este determinată de traumele copilăriei produse de zgârcenia noului tutore sau de malițiozitatea surorii lui Costache, Aglae, ce o consideră mereu o amenințare pentru integritatea averii familiei. Otiliei i se amintește mereu că este *crescută din milă*, că nu e demnă de numele Giurgiuveanu: *Degeaba îl lingușești pe Costache,* [îi spune Aglae *de față cu toată lumea*] *și te zbenguiești, Costache nu te iubește. Eu să fiu, și nu te-aș iubi dacă n-ai fi copilul meu, din sângele meu.* Astfel că, singura protecție găsită de Otilia este Leonida Pascalopol, un bărbat înstărit, prieten de-al tatălui, ce își manifestă instinctul patern prin cadourile pe care i le face constant. Otilia se acomodează atât de bine cu acest surogat de tată, încât începe să-l admire și ca bărbat, ba, mai mult, datorită luxului recâștigat, când ajunge domnișoară, ea dezvoltă o serie de însușiri specifice **tipului cochetei**.
- Pe de altă parte, Felix, după moartea mamei și îndepărtarea de tată prin înscrierea sa la un *pensionat*, începe, odată ce o întâlnește pe Otilia, să defuleze toate traumele copilăriei cauzate de lipsa de protecție părintească. La început, așa cum indică naratorul, *n-ar fi putut spune ce sentiment nutrea față de dânsa, simțea doar că are încredere în ea,* pentru ca ulterior tânărul să conștientizeze că cea pe care o numea verișoară, devine un ideal feminin, *o finalitate, un premiu mereu dorit și mereu amânat al meritului lui. Voia să facă ceva mare din cauza Otiliei și pentru Otilia.* Astfel încât, Felix, din perspectiva incipitului, poate fi încadrat cu ușurință în **tipologia ambițiosului.**

2. Patru elemente ale textului narativ semnificative pentru construcția personajului/ 3. Trăsăturile celor două personaje prin raportarea la două episoade

- Iar o cochetă, studentă la conservator, și un ambițios pasionat de medicină nu pot dezvolta decât o relație plină de ambiguități și inconsecvențe, redate nuanțat de naratorul călinescian pe tot parcursul **acțiunii** prin **mijloace de caracterizare** uneori inovatoare.

Scanned with OKEN Scanner

▪ Astfel, Otilia este prezentată mai întâi prin **tehnica modernă a comportamentismului**. Cititorul are acces la psihologia personajului doar prin faptele, gesturile, replicile sale, într-un cuvânt prin comportamentul fetei. De pildă, în **scena** în care Felix intră pentru prima dată în contact cu casa lui Costache Giurgiuveanu, Otilia îl surprinde prin atitudinea ei paradoxală. Fața *măslinie, cu nasul mic și ochii foarte albaștri,* părul buclat și rochia dantelată se potrivesc cu atitudinea copilăroasă a fetei ce pare de optsprezece-nouăsprezece ani, însă familiaritatea aproape erotică și farmecul feminin demonstrate în relația cu Pascalopol îi amintesc tânărului de *stăpânirea desăvârșită de femeie* sesizată de la prima vedere. În acest moment, Felix nu poate înțelege exact purtarea fetei, de vreme ce chiar naratorul îl caracterizează drept un *suflet candid,* aflat, la rândul lui, între vârsta copilăriei și cea a maturității: *uniforma neagră îi era strânsă bine pe talie, ca un veșmânt militar, iar gulerul tare și foarte înalt și șapca umflată îi dădeau un aer bărbătesc și elegant. Fața îi era însă juvenilă și prelungă, aproape feminină din pricina șuvițelor mari de păr ce-i cădeau pe sub șapcă.* Mai mult, când e invitat să se odihnească peste noapte în camera ei, Felix intră în contact cu intimitatea *în dezordine* a Otiliei. Aici, luciul pereților, ghemurile de panglici, cămășile de mătase mototolite, rochiile, pălăriile, jurnalele de modă franțuzești, mirosul de pudră și de parfumuri, cele trei oglinzi mobile trimit la o doamnă de lume, cochetă, exagerat de atentă la imaginea publică. În schimb, harababura din cameră, păpușile de stofă și patul scund dau camerei aerul de zăpăceală specific unei adolescente ce abia a depășit anii copilăriei.

▪ De asemenea, nelămurirea lui Felix, dar și a cititorului, este accentuată printr-un alt mijloc modern de caracterizare a fetei – **tehnica oglinzilor paralele**, numită de teoreticienii literari **reflectare poliedrică**. Otilia este văzută diferit de fiecare actant în parte: ea este *fetița cuminte* a lui Giurgiuveanu, *o dezmățată și o stricată* pentru Aglae, o *fată deșteaptă* cu spirit practic pentru Stănică Rațiu, o *fată fără căpătâi și fără părinți, o destrăbălată,* din perspectiva Auricăi, iar Pascalopol o consideră o fire de artistă, dar și o enigmă. Chiar în ochii lui Felix, tânăra se reflectă diferit, în funcție de modul în care evoluează relația lor. Impresionat de vitalitatea și bucuria pe care o emană Otilia, Felix ajunge să creadă că ea trăiește *cum cântă la pian, zguduitor și delicat, într-un tumult de pasiuni.* De aceea, tânărul își dorește cu ardoare *să iasă din starea de protejat,* pentru a câștiga un statut superior – acela de iubit. Începe să o viseze, să îi scrie bilețele amoroase – *Otilia, nu stau aici decât pentru tine, fiindcă te iubesc. Altfel aș fi plecat de mult. Te iubesc, tu n-ai văzut asta?* –, ajunge chiar să facă adevărate scene de gelozie, obligând-o pe Otilia să-l îndepărteze pe Pascalopol. Însă primul sărut adevărat rămâne un simplu semn de recunoștință din partea fetei, după ce acceptă ca mosierul să redevină un vizitator obișnuit al casei. Cu toate că e indiferent la ponegririle familiei Tulea și o consideră pe Otilia *o fată superioară,* după ce aceasta fuge cu Pascalopol la Paris, tânărul amorez se aruncă în brațele frivolei Georgeta și conștientizează că, adesea, *femeile joacă comedii: Otilia făcuse pe pudica cu el, îi dăduse timidități serafice, și acum dormea în casa grasului Pascalopol, dacă nu alături de el.*

▪ Mai mult, prin metoda **autocaracterizării** G. Călinescu justifică, teoretic aproape, această ambiguitate a relației dintre Felix și Otilia. De pildă, romanul abundă în **episoade narative** în care cele două personaje discută despre feminitate, masculinitate, carieră, familie sau rostul existenței. Având ca pretext obișnuit gelozia băiatului,

Scanned with OKEN Scanner

aceste fragmente dezvăluie un Felix iluzionat, sincer îndrăgostit, dar încă fără experiența vieții, și o Otilie lucidă, rațională, cunoscându-și atât defectele, cât și calitățile. În timp ce idealistul Felix susține în mod repetat că între dragoste și carieră nu există nicio incompatibilitate, fata respinge proiectele pe termen lung, amintindu-i mereu că este *foarte capricioasă* și dornică de libertate. Sătulă de mediul apăsător în care trăiește, fiica vitregă a lui Giurgiuveanu e gata oricând să renunțe la partea ei de moștenire doar pentru a călători și a fi liberă. De aceea, ea consideră căsătoria o constrângere, scurta experiență a vieții demonstrându-i că *iubirea singură n-ajunge.* În plus, mai matură în gândire decât Felix, ea își dă seama că pentru tânăr dragostea pasională a venit prea repede și i-ar putea afecta cariera. În această ordine de idei, gesturile și vorbele din finalul romanului pot fi interpretate printr-o grilă dublă: fie ca o ipocrizie a fetei, fie ca un sacrificiu asumat: *Da, te iubesc, dar tu ești așa de furtunos, așa de înspăimântător de grav. Sunt ușuratică, mi-e frică, ai să-mi spui mereu că n-am afecțiune [...] Constat, vai, că sunt mediocră, neînsemnată pe lângă tine. [...] Noi fetele, Felix, suntem mediocre, iremediabil mediocre, și singurul meu merit este acela că-mi dau seama. [...] Cât crezi tu că mai am de trăit, în înțelesul adevărat al cuvântului? Cinci-șase ani! Pe urmă am să capăt cearcăne la ochi, zbârciuri pe la obraz, o să devin agitată ca Aurica, imposibilă.* Pe baza acestei credințe, Otilia se căsătorește cu Pascalopol, convinsă că ar sta în calea realizării lui Felix, spre dezamăgirea profundă a tânărului.

4. Opinie argumentată despre relațiile celor două personaje din perspectiva deznodământului

- Totuși, în **final**, imaginea primei iubiri recapătă pentru Felix note idealizante, năruite doar de reîntâlnirea cu Pascalopol, când află că Otilia a divorțat și s-a recăsătorit cu un bărbat exotic. Iar Felix îi descoperă în fotografia adusă de Leonida aerul de *platitudine feminină*. În ciuda judecății pe care o face, nici tânărul medicinist nu mai rămâne cel care îi declama cu ceva timp în urmă femeii iubite că nu suportă locul secund în domeniul său de activitate: *Nu trebuie să crezi că sunt ambițios sau mândru. Poate că asta vine mai degrabă din cauză că am copilărit singur, dat la o parte de alții. Nu pot suferi ideea de a nu însemna nimic în viață, de a nu contribui cu nimica la ea, de a nu-mi lega numele de ceva.* Deoarece, deși obține statutul de profesor universitar prin forțe proprii, Felix se vede obligat să se supună normelor ipocrite ale societății, așa încât – după cum notează cu ironie naratorul – *se căsători într-un chip care se cheamă strălucit și intră, prin soție, într-un cerc de persoane influente.*
- Iată de ce cuplul format inițial dintr-o cochetă și un ambițios depășește orice înșeriere tipologică, ambiguitatea fiind, mai mult decât orice, caracteristica fundamentală a acestei povești de dragoste. Ca în viață.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 28

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *particularitățile de construcție a unui personaj* dintr-un *text narativ* studiat, aparținând lui G. Călinescu. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

Scanned with OKEN Scanner

– prezentarea a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru realizarea personajului ales (de exemplu: *acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, perspectivă narativă, modalități de caracterizare, limbaj* etc.);

– prezentarea statutului social, psihologic, moral etc. al personajului ales, prin raportare la conflictul/conflictele textului narativ studiat;

– relevarea principalei trăsături a personajului ales, ilustrată prin două episoade/secvențe narative/situații semnificative sau prin citate comentate;

– exprimarea unui punct de vedere argumentat, despre modul în care se reflectă o idee sau tema textului narativ în construcția personajului pentru care ai optat.

rezolvare

Particularități de construcție a unui personaj dintr-un text narativ aparținând lui George Călinescu

Textul ales: *Enigma Otiliei*

▪ Pentru cititorul obișnuit de literatură, cel mai marcant personaj feminin rămâne, probabil, Emma Bovary a lui Flaubert. De fapt, ea este cea care a dat naștere unui adevărat concept – bovarismul – ce depășește sfera literaturii. Dincolo de nuanțele peiorative pe care le-a primit, această atitudine existențială constituie în epocă – sfârșitul secolului al XIX-lea – un fel de revoluție la nivelul mentalității colective. Pentru că *madame* Bovary ilustrează femeia puternică, independentă, ce refuză să-și anuleze feminitatea în fața constrângerilor sociale. În ciuda faptului că autorul a fost condamnat în urma publicării romanului ce o are ca personaj principal, Emma Bovary reprezintă un simptom al emancipării femeii și, totodată, un semn al modernității.

▪ Abia după aproximativ optzeci de ani, literatura română este suficient de matură pentru a da naștere unui personaj feminin de *alura* doamnei Bovary. Anume o eroină de roman care să se caracterizeze printr-o personalitate bine conturată ce reunește atributele femeii puternice atât de nuanțat surprinse în epocă de Garabet Ibrăileanu: *Sensibilitate la, să-i zicem, eternul masculin, cochetărie, defensivă provocatoare față de agresor, în sfârșit, o întreagă politică și diplomație cu adversarul, plină de suspiciuni ca orice politică de acest fel.* Este vorba de Otilia Mărculescu, protagonista romanului *Enigma Otiliei*, publicat de George Călinescu în 1938. Mai mult decât Mara lui Slavici, Vitoria lui Sadoveanu sau Ela lui Camil Petrescu, tânăra Otilia reușește să convingă generații întregi de critici să o considere reprezentativă pentru eternul feminin. Căci la niciun alt personaj feminin din literatura română interbelică nu se remarcă o combinație atât de omogenă, de sensibiliate, cochetărie, capriciu sau intuiție.

1. Statutul moral/social/psihologic al personajului prin raportare la conflictul textului

▪ De fapt, de la începutul până la sfârșitul romanului Otilia prezintă un număr limitat de însușiri, însă ele se reflectă atât de diferit în conștiința celorlalte personaje, încât fata ce tocmai a trecut de vârsta adolescenței pare într-o continuă metamorfoză. Astfel, în ciuda faptului că nu evoluează ca personaj, imaginea ei se schimbă de la un moment la altul datorită percepției diferite, chiar antinomice, a apropiaților.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

▪ De pildă, **statutul moral, social și psihologic** al Otiliei Mărculescu este marcat de faptul că încă de la o vârstă fragedă rămâne orfană. Obișnuită cu luxul și răsfățată când mama ei trăia, odată ajunsă sub tutela tatălui vitreg, Costache Giurgiuveanu, copila începe să învețe ce înseamnă singurătatea și răutatea celor din jur. De aceea, după cum îi povestește lui Felix, bucuria sa de a trăi viața fără a se gândi vreun moment la planuri de viitor este determinată de traumenele copilăriei produse de zgârcenia noului tutore sau de malițiozitatea surorii lui Costache, Aglae, ce o consideră mereu o amenințare pentru integritatea averii familiei. Otiliei i se amintește mereu că este *crescută din milă*, că nu e demnă de numele Giurgiuveanu: *Degeaba îl lingușești pe Costache,* [îi spune Aglae *de față cu toată lumea*] *și te zbenguiești, Costache nu te iubește. Eu să fiu, și nu te-aș iubi dacă n-ai fi copilul meu, din sângele meu.* Tocmai de aceea, singura protecție pe care și-o găsește Otilia este Leonida Pascalopol, un bărbat înstărit, prieten de-al tatălui.

▪ Fire sensibilă și traumatizată, într-o continuă căutare a siguranței psihologice și sociale, Otilia dă naștere neintenționat la principalele **conflicte ale romanului**. Pe de o parte, deși prin zestrea mamei sporește averea lui Costache, ea tensionează relațiile dintre Aglae și frate, familia Tulea considerând-o un pericol pentru moștenirea ce, altfel, i s-ar fi cuvenit în totalitate. Pe de altă parte, familiaritatea și simpatia de care Otilia dă dovadă în relația cu maturul Pascalopol stârnesc gelozia nou-venitului Felix, instaurându-se un al doilea conflict, cel erotic.

2. Patru elemente ale textului narativ semnificative în realizarea personajului /3. Relevarea principalei trăsături de caracter a personajului ilustrată prin două episoade narative

▪ Prin urmare, personalitatea tinerei fete se conturează la intersecția mai multor conflicte de interese. Iar mediul încărcat de tensiuni impune **principala trăsătură de caracter a personajului** – inconsecvența atât la nivel psihologic, cât și comportamental: *Otilia amesteca o seriozitate rece, blazată cu cele mai teribile copilării. Într-o zi îmbrăca păpuși, în alta mustra pe moș Costache că se murdărește pe haine cu scrum de țigară și-l scutura întorcându-l pe toate chipurile, ca pe un copil.*

▪ Tocmai această ambiguitate structurală îi conferă protagonistei aura enigmatică și însemnele eternului feminin, determinându-l și pe George Călinescu să organizeze întreaga arhitectură a romanului în jurul unei astfel de caracteristici, la prima vedere, imposibil de pus în cuvinte. Cu toate că autorul se identifică cu propriul personaj – *Otilia este eroina mea lirică, proiecția mea în afară, o imagine lunară și feminină. Flaubertian aș putea spune și eu: „Otilia c'est moi", e fondul meu de ingenuitate și copilărie [...] Eroina este tipizarea mea, fundamentală, în ipostază feminină. Otilia este oglinda mea de argint.* –, deci cititorul s-ar putea aștepta la o caracterizare exactă, lămuritoare, directă, pe tot parcusrsul **acțiunii**, construcția Otiliei ține de trei **strategii narative/mijloace de caraterizare** cu rolul de a-i ambiguiza acesteia personalitatea.

▪ În primul rând, la începutul romanului eroina este prezentată exclusiv prin **tehnica modernă a comportamentismului**. Cititorul are acces la psihologia personajului doar prin faptele, gesturile, replicile sale, într-un cuvânt prin comportamentul fetei. De pildă, în **scena** în care Felix intră pentru prima dată în contact cu casa lui

Costache Giurgiuveanu, Otilia îl surprinde prin atitudinea ei paradoxală. Fața *măslinie, cu nasul mic și ochii foarte albaștri,* părul buclat și rochia dantelată se potrivesc cu atitudinea copilăroasă a fetei ce pare de optsprezece-nouăsprezece ani, însă familiaritatea aproape erotică și farmecul feminin demonstrate în relația cu Pascalopol îi amintesc tânărului de *stăpânirea desăvârșită de femeie* sesizată de la prima vedere. Mai mult, când e invitat să se odihnească peste noapte în camera ei, Felix intră în contact cu intimitatea în *dezordine* a Otiliei. Aici, luciul pereților, ghemurile de panglici, cămășile de mătase, mototolite, rochiile, pălăriile, jurnalele de modă franțuzești, mirosul de pudră și de parfumuri, cele trei oglinzi mobile trimit la o doamnă de lume, cochetă, exagerat de atentă la imaginea publică. În schimb, harababura din cameră, păpușile de stofă și patul scund dau camerei aerul de zăpăceală specific unei adolescente ce abia a depășit anii copilăriei.

- În al doilea rând, nelămurirea lui Felix, dar și a cititorului, este accentuată de cel de-al doilea mijloc modern de caracterizare a personajului – **tehnica oglinzilor paralele**, numită de teoreticienii literari **reflectare poliedrică**. Astfel, Otilia este văzută diferit de fiecare actant în parte: ea este *fetița cuminte* a lui Giurgiuveanu, *o dezmățată și o stricată* pentru Aglae, o *fată deșteaptă* cu spirit practic pentru Stănică Rațiu, o *fată fără căpătâi și fără părinți, o destrăbălată,* din perspectiva Auricăi, iar Pascalopol o consideră o fire de artistă, dar și o enigmă. Chiar în ochii lui Felix, tânăra se reflectă diferit, în funcție de modul în care evoluează relația lor. Impresionat de vitalitatea și bucuria pe care o emană Otilia, Felix ajunge să creadă că ea trăiește *cum cântă la pian, zguduitor și delicat, într-un tumult de pasiuni.* Cu toate că e indiferent la ponegririle familiei Tulea și o consideră *o fată superioară,* după ce ea fuge cu Pascalopol la Paris, tânărul amorez ajunge în brațele frivolei Georgeta și conștientizează că, adesea, *femeile joacă comedii: Otilia făcuse pe pudica cu el, îi dăduse timidități serafice, și acum dormea în casa grasului Pascalopol, dacă nu alături de el.* Totuși, în final, imaginea primei lui iubiri își recapătă notele idealizante, năruite doar de reîntâlnirea cu Pascalopol, când află că Otilia a divorțat și s-a recăsătorit cu un bărbat exotic. Iar tânărul devenit un medic reputat îi descoperă în fotografia adusă de Leonida aerul de *platitudine feminină.*

- De altfel, prin cea de-a treia strategie narativă ce ajută la portretizarea personajului – **autocaracterizarea** – G. Călinescu justifică, teoretic aproape, această complexitate ambiguă a sufletului feminin. De pildă, romanul abundă în **episoade narative** în care Otilia și Felix discută despre feminitate, masculinitate, carieră, familie sau rostul existenței. Datorate mai ales geloziei băiatului, aceste fragmente dezvăluie o Otilie lucidă, rațională, cunoscându-și atât defectele, cât și calitățile. Fata respinge proiectele pe termen lung amintind mereu că este *foarte capricioasă* și dornică de libertate. Sătulă de mediul apăsător în care trăiește, fiica vitregă a lui Giurgiuveanu e gata oricând să renunțe la partea ei de moștenire doar pentru a călători și a fi liberă. De aceea, ea consideră căsătoria o constrângere, de vreme ce scurta experiență a vieții i-a demonstrat că *iubirea singură n-ajunge.* În plus, mai matură în gândire decât Felix, ea își dă seama că pentru tânăr dragostea pasională a venit prea repede și i-ar putea afecta cariera. În această ordine de idei, gesturile și vorbele din finalul romanului pot fi interpretate printr-o grilă dublă: fie ca o ipocrizie a fetei, fie ca un sacrificiu asumat: *Da, te iubesc, dar tu ești așa de furtunos, așa de*

Scanned with OKEN Scanner

înspăimântător de grav. Sunt ușuratică, mi-e frică, ai să-mi spui mereu că n-am afecțiune [...] Constat, vai, că sunt mediocră, neînsemnată pe lângă tine. [...] Noi fetele, Felix, suntem mediocre, iremediabil mediocre, și singurul meu merit este acela că-mi dau seama. [...] Cât crezi tu că mai am de trăit, în înțelesul adevărat al cuvântului? Cinci-șase ani! Pe urmă am să capăt cearcăne la ochi, zbârciuri pe la obraz, o să devin agitată ca Aurica, imposibilă. Pe baza acestei credințe, Otilia se căsătorește cu Pascalopol, convinsă că ar sta în calea realizării lui Felix.

4. Punct de vedere argumentat despre modul în care se reflectă o idee sau tema în construcția personajului

- În concluzie, Otilia Mărculescu este un personaj modern care reușește să confere un nou statut feminității în romanul românesc interbelic. Având un efect *tonic* – după cum notează naratorul – asupra îmbătrâniților Costache Giurgiuveanu și Leonida Pascalopol și fascinându-l pe neexperimentatul Felix, eroina nu doar că se impune într-o lume a bărbaților, dar reușește să o transforme radical. Întocmai ca madame Bovary, Otilia ajunge să dezvăluie declinul unei societăți burgheze, conduse după principii morale și sociale ce nu mai au nimic de-a face cu existența reală. Oricât de ambiguizant-peiorative ar fi interpretările ce i se pot aduce, în urma lecturii romanului un aspect e cert: protagonista din *Enigma Otiliei* rămâne un subtil exemplu pentru a ilustra complexitatea feminității.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 29

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *un tip de roman* din *perioada interbelică*, aparținând lui Camil Petrescu. În realizarea eseului, în funcție de romanul pentru care ai optat, vei porni de la ideile exprimate într-una dintre următoarele afirmații critice:

„...dacă partea întâia a acestui roman e o fabulație, e adică născocită [...], și deci eroul Ștefan Gheorghidiu cu soția lui sunt pură ficțiune, în schimb se poate afirma că partea a doua a cărții, aceea care începe cu întâia noapte de război, este construită după memorialul de campanie al autorului, împrumutat cu amănunte cu tot eroului". (Camil Petrescu, ***Cuvânt după un sfert de veac***, prefață la ediția din 1955 a romanului ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război***)

*„**Patul lui Procust** se desfășoară, cum s-a observat, pe două mari planuri, unul de roman social, altul de roman psihologic, primul cuprinzând pe o suprafață largă nenumărate aspecte și probleme ale vieții moderne (politică, finanțe, ziaristică, aviație, modă, sport), cel de al doilea atacând problemele intime, individuale ale omului, iubirea și moartea".* (Mihail Sebastian, ***Eseuri. Cronici. Memorial***)

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 exemplificări/raționamente logice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza*.

Scanned with OKEN Scanner

Un tip de roman aparținând lui Camil Petrescu, text argumentativ
Textul ales: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*

1. Ipoteză

- Încercând să rezume în liniile sale generale evoluția relației omului cu lumea înconjurătoare, filozoful Michel Foucault propune o separație între două moduri de a percepe realitatea, unul clasic și celălalt modern. Dacă primul presupune acceptarea realității ca dat exterior, ale cărei fenomene se manifestă independent de voința umană, modernitatea se caracterizează prin conștiința că lumea nu există în afara subiectivității umane. De exemplu, concepția *clasică* despre natură este determinată de existența unui Dumnezeu care i-a creat legile. Însă, odată cu descoperirile științifice moderne – teoria relativității, fizica cuantică, geometriile neeuclidiene – această concepție asupra lumii naturale se transformă fundamental: omul nu mai îndrăznește să caute legile universale după care divinitatea a creat natura, ci acceptă lucid că acestea sunt relative, conțin variabile, în funcție de subiectivitatea celui care le investighează. Astfel, orice viziune omogenă și obiectivă asupra existenței este invalidată, singura realitate posibilă fiind aceea creată de interioritatea fiecăruia.
- Astfel se explică și metamorfozele formelor literare, iar dintre acestea romanul ilustrează probabil cel mai bine transformarea socială, ideologică, psihologică de la paradigma clasică la cea modernă. În termeni de teorie literară, această mutație coincide cu evoluția de la romanul realist, obiectiv, la romanul psihologic.
- Procesul descris până aici a avut o istorie lungă în literatura occidentală. De pildă, dacă în țările europene ca Franța sau Anglia, în care evoluția civilizației este dublată de una literară, trecerea de la romanul obiectiv la cel psihologic se realizează într-un secol întreg, în cultura română schimbările esențiale ale formei romanești sunt concentrate în mai puțin de douăzeci de ani, anume în perioada interbelică.
- La zece ani după ce Liviu Rebreanu publică *Ion*, considerat modelul exemplar al scriiturii obiective, un punct de cotitură îl constituie apariția – în 1930 – a romanului camilpetrescian, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Prin acest text Camil Petrescu impune formula romanului psihologic, cu implicații la toate nivelele construcției narative.

2. Argumentare

— Argument I —

- În primul rând, viziunea subiectivă asupra lumii reclamă o filtrare a întregii acțiuni prin vocea unui personaj implicat. Astfel, **perspectiva narativă aparține unui narator de persoana I**, care nu poate decât să redea un punct de vedere unic și subiectiv asupra evenimentelor exterioare. Cu toate că omogenitatea lumii reprezentate are de pierdut, ceea ce câștigă o astfel de formulă este **efectul de autenticitate**. De fapt, în spiritul romanului modern, Camil Petrescu nu uită să își motiveze această focalizare exclusiv interioară – viziunea narativă *împreună cu* – mandatându-și personajul-narator să mărturisească rostul și rolul unei atare abordări: *Astăzi, când le scriu pe hârtie, îmi dau seama, iar și iar, că tot ce povestesc nu*

Scanned with OKEN Scanner

are importanță decât pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite. Pentru mine însă, care nu trăiesc decât o singură dată în desfășurarea lumii, ele au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei, decât șirurile de dinastii egiptene, decât ciocnirile de aștri în necuprins, căci singura existență reală e aceea a conștiinței. Protagonistul *Ultimei nopți...*, Ștefan Gheorghidiu, ale cărui cuvinte sunt reproduse în fragmentul citat, reia, în consecință, ideile exprimate chiar de Camil Petrescu în conferința dedicată formelor literare adecvate sensibilității contemporane, anume *Noua structură și opera lui Marcel Proust. Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu* [...] *Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti* [...] *Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic* [...] *Din mine însumi, eu nu pot ieși* [...] *Orice aș face, eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi.* Folosindu-și personajul pentru a promova ideologia literară a autenticității și subiectivității moderniste, autorul pune la îndoială sinceritatea naratorului obiectiv și îi denunță artificialitatea demersului. Cu atât mai mult cu cât, alegând două suprateme ale literaturii universale, dragostea și moartea, prozatorul reușește să demonstreze cum evenimentele esențiale din existența omului pot fi redimensionate doar prin investigarea efectelor acestora asupra lumii interioare a individului. De exemplu, o poveste de dragoste aparent banală dintre doi studenți, care trece lin într-o căsnicie destabilizată de moștenirea unei averi, pentru a degenera în scurt timp într-o despărțire, se încarcă de semnificații datorită implicațiilor acestei relații asupra subiectivității bărbatului. Doar în acest fel istoria celor doi tineri – Ștefan și Ela – reușește să depășească tipologia clasică a relației eșuate. Căci nu există nicio certitudine asupra evoluției iubirii celor doi, de vreme ce doar unul dintre actanți se confesează.

— Argument II —

- În al doilea rând, perspectiva narativă subiectivă a romanului camilpetrescian determină și un **nou statut al personajului**. Tocmai pentru că se bazează pe existența unor trăiri interioare complexe capabile să susțină desfășurarea unei întregi acțiuni, protagonistul-narator trebuie selectat dintr-o anumită categorie socială. Deoarece este evident că dramele și interpretările obsesive ale lui Gheorghidiu nu ar putea fi caracteristice unui individ cu o psihologie primitivă. În acest sens statutul de intelectual al eroului conferă și credibilitatea perspectivei.
- Numai că, deși toți din jurul său îl consideră un intelectual lucid, îndrăgostit de absolut și un inadaptat social, Ștefan nu poate fi încadrat într-o tipologie anume. Mai relevante în *Ultima noapte...* rămân elementele care îl diferențiază de ceilalți intelectuali, decât însușirile ce l-ar putea înseria. În fond, tot cu preocupări intelectualiste este și frumoasa Ela, o meritoasă studentă la filologie. Însă cu greu și-o poate închipui vreun cititor pe soția eroului interpretând cu atâta patimă fiece fapt banal ori autoanalizându-se în exces asemenea soțului ei, *un tip imposibil care complică absolut orice întâmplare*, după cum însuși se portretizează. Convins că *nu există decât o singură lume, aceea a reprezentărilor*, [că] *nu putem avea în simțuri, și deci în minte, decât ora și locul nostru*, restul fiind înlocuit *cu imagini false, convenționale care nu corespund la nimic*, protagonistul lui Camil Petrescu reușește să destabilizeze până și coerența pe care singur a conferit-o lumii. Iar în finalul romanului Ștefan

Scanned with OKEN Scanner

apare ca un individ ce respinge ideea că Absolutul poate fi atins prin dragoste sau filozofie, obsesiile sale de-o viață.

- Așadar, adaptându-și personajul viziunii subiective și individualiste despre lume, prozatorul nici n-ar fi putut să mizeze pe un personaj tipologic. Căci nu se poate reda, la urma urmei, o interioritate a tuturor sau, cum observă N. Manolescu, *mai multe subiectivități nu fac o obiectivitate.*

— Argument III —

- De asemenea, dacă trăirile personajului sunt exclusiv subiective, nici **timpul narațiunii** nu mai urmează cronologia lumii reale. Fără a prelua tehnica memoriei involuntare a lui Marcel Proust, Camil Petrescu își construiește întregul roman la confluența dintre timpul cronologic și cel psihologic. În funcție de aceste modalități de ordonare a temporalității se structurează și cele două părți ale romanului. Astfel, *cartea întâi* care *e o fabulație, e adică născocită*, după cum insistă chiar autorul, s-ar organiza în funcție de timpul subiectiv, al rememorării voluntare a protagonistului, pe când cartea a doua *construită după memorialul de campanie al autorului împrumutat cu amănunte cu tot eroului* urmează un timp obiectiv, adică o dezvoltare cronologică. Această strategie de gestionare a timpului are ca principal scop obținerea efectului de autenticitate. Ea se îndepărtează în mod evident de construcția realist-obiectivă fundamentată pe utilizarea unei singure perspective asupra temporalității, anume respectarea curgerii convenționale a vremii.
- Pe de altă parte, combinarea timpului fizic cu cel interior dă seama și de nivelul la care era asimilat psihologismul în literatura română interbelică. Căci, deși pare a începe rememorarea relației cu Ela într-un mod întâmplător – discuția de la popotă – Ștefan nu redă disparat evenimentele, dimpotrivă, le ordonează cronologic. Pentru că, spre deosebire de eroul lui Proust, personajul-narator camilpetrescian nu retrăiește trecutul, ci îl interpretează. Tot o metodă necanonică utilizează Camil Petrescu și în cazul abordării timpului obiectiv, din moment ce cronologia vine să susțină o scriere de autentificare – jurnalul de front –, iar nu de obiectivare cum se întâmplă în romanul realist-clasic.

— Argument IV —

- Nu în ultimul rând, deși o serie de comentatori au văzut în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* două romane independente, coerența proiectului camilpetrescian provine atât din faptul că evenimentele sunt relatate de o voce unică, cât și din **tehnica analizei psihologice** specifică ambelor părți. Diferite ca formulă, confesiunea relației ratate seamănă cu notația diaristică de pe front prin aceea că personajul încearcă în amândouă cazurile să cunoască lumea și să se descopere pe sine. Fie că este vorba despre dezamăgirile conjugale sau despre disperarea din timpul războiului, Gheorghidiu își face timp să se oprească asupra fiecărui detaliu pe care îl dezvoltă analitic învestind cu semnificație până și cele mai nesemnificative aspecte. Prin intermediul acestei neobosite sondări psihologice, eroul reușește să relaționeze experiența dragostei cu cea a războiului. De exemplu, conștiința că moartea e iminentă îl determină pe Gheorghidiu să anuleze orice gând legat de iubirea cu Ela: *îmi fulgeră o clipă prin minte să fug la Câmpulung, să am o explicație cu nevastă-mea. Risc cel mult să fiu împușcat... Tot voi muri la noapte... Ce să-mi explice? Ce importanță mai au pentru mine lămuririle ei? Tot ce a fost aseară,*

Scanned with OKEN Scanner

absolut tot e parcă numai văzut și înțeles de mine, nu și simțit. În acest fel, prin introspecție și monolog interior, protagonistul ajunge să interpreteze cele două experiențe fundamentale ca fețe ale aceleiași monede, așa cum rezultă din gândurile sale din momentul așteptării sângerosului contraatac: *Apăsarea asta, de a nu cunoaște ceea ce se întâmplă înainte, știu acum că e, în război, pentru unii de neîndurat, așa cum de neîndurat mi-era, în ajun, incertitudinea dacă sunt înșelat sau nu.*

3. Concluzie

▪ În concluzie, din dorința de a da autenticitate narațiunii, Camil Petrescu combină un fragment autobiografic cu o poveste fictivă și atribuie perspectiva narativă unui personaj imposibil de încadrat într-o tipologie. Mai mult, prin folosirea analizei psihologice ca tehnică predilectă și prin ordonarea majorității evenimentelor în funcție de un timp interior, autorul *Ultimei nopți...* construiește primul roman psihologic românesc, pe deplin sincronizat cu tendințele literare occidentale.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 30

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *raportul dintre timpul cronologic și cel psihologic*, ilustrat într-un *roman* studiat, aparținând lui Camil Petrescu, pornind de la ideile exprimate în următoarea afirmație: *„Există un timp cronologic și un altul psihologic. Primul există obiectiv, independent de subiectivitatea noastră, și este cel pe care îl măsurăm după mișcarea astrelor în spațiu și după diversele poziții ocupate între ele de planete, acel timp ce roade din noi de cum ne naștem pe lume, până când dispărem și stăpânește curba fatidică a vieții tuturor existențelor. Dar mai este și un timp psihologic, de care suntem conștienți în funcție de ce facem sau nu facem și care gravitează într-un fel foarte diferit în emoțiile noastre."* (Mario Vargas Llosa, ***Scrisori către un tânăr romancier***)

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete) și *concluzia/sinteza.*

rezolvare

Raportul timp cronologic–timp psihologic într-un roman aparținând lui Camil Petrescu, text argumentativ

Textul ales: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*

1. Ipoteză

▪ Dacă de implicațiile științifice ale duratei temporale se preocupă fizicienii, iar aspectele metafizice ale conceptului de timp intră în sfera de interes a filozofilor, relația omului obișnuit cu timpul rămâne în grija prozatorilor și poeților pentru simplul fapt că literatura se află oarecum mai aproape de viața trăită decât de modelul abstract al vieții. Astfel, în studiul *Cinci fețe ale modernității*, Matei Călinescu

Scanned with OKEN Scanner

diferențiază trei etape în evoluția umanității, pornind de la schimbările de perspectivă din creațiile literare în ceea ce privește interpretarea temporalității. În vreme ce pentru Evul Mediu timpul constituie *dovada palpabilă a caracterului tranzitoriu al vieții omului*, un *memento* permanent al morții, Renașterea descoperă odată cu mijloacele tot mai sofisticate de a-l măsura – ceasul mecanic apare abia în secolul al XIII-lea – valoarea pozitivă a timpului, el nemaifiind cel care macină existența. Sau, în termenii lui Matei Călinescu, apare o *conștiință a valorii timpului practic, timp al acțiunii, al creației, al descoperirii și al transformării.* În schimb, modernitatea se naște din tensiunea ce se stabilește între cele două concepții care o preced. Ea transformă conștiința lui *memento mori* dintr-o posibilitate implacabilă într-o criză a prezentului – ce dă naștere unei interiorizării a temporalității – și subordonează valoarea pozitivă a timpului ideii de progres. Abia această concepție modernistă asupra temporalității permite coexistența a două tipuri de timp: pe de o parte, cel obiectiv, exterior, social, cronologic, pe cealaltă, unul subiectiv, interior, individual, psihologic.

- Această ultimă tipologie explicată teoretic de autorul celor *Cinci fețe ale modernității* își găsește un corespondent în definția metaforică a celor două timpuri pe care Mario Vargas Llosa o exprimă în *Scrisori către un tânăr romancier*. Conform scriitorului sud-american, timpul obiectiv, *independent de subiectivitatea noastră*, conține un paradox: deși este un dat exterior, omul îl poate raționaliza prin cercetări științifice – *îl măsurăm după mișcarea astrelor în spațiu* – și, deci, are impresia că-l poate supune. Însă, cu toate acestea, el *roade din noi de cum ne naștem pe lume, până când dispărem*. Mai mult, tot un paradox ilustrează și timpul psihologic: în ciuda faptului că poate reprezenta un refugiu în calea morții, omului fiindu-i îngăduit să-l dilueze sau să-l comprime, Llosa recunoaște că timpul interior nu poate fi nici el supus pe deplin, din moment ce *gravitează într-un fel foarte diferit în emoțiile noastre*. Așadar, prin raportarea ambiguă, dar în același timp lucidă, la cele două forme ale temporalității, ființa umană experimentează tocmai criza centrală a modernității: drumul spre moarte este ireversibil și orice căutare a timpului pierdut sau încercare de oprire a clipei în loc rămân iluzii estetice.
- În literatura română, probabil cel mai reprezentativ autor modern, Camil Petrescu, propune în 1930 un tip de construcție romanescă pe deplin sincronizată cu literatura occidentală din punctul de vedere al intepretării raportului dintre timpul cronologic și cel psihologic. Conștient că viziunea despre lume a omului contemporan este determinată de modul în care abordează temporalitatea, prozatorul român interbelic își organizează toate componentele arhitecturii narative din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* în funcție de relația dintre timpul obiectiv și cel subiectiv.

2. Argumentare

— Argument I —

- În primul rând, această atitudine auctorială este semnificativă pentru **macrostructura textului**. Astfel, *cartea întâi* care *e o fabulație, e adică născocită*, după cum insistă chiar autorul în prefața la ediția din 1955 a romanului, s-ar organiza în funcție de timpul subiectiv, al rememorării voluntare a protagonistului, Ștefan Gheorghidiu. Aici personajul narator se confesează în legătură cu relația cu Ela, o studentă la

Scanned with OKEN Scanner

Litere ce-i va deveni soție. Chiar dacă influența lui Marcel Proust în realizarea strategiei narative din această primă parte este evidentă, prozatorul român nu preia și tehnica fluxului conștiinței sau a memoriei involuntare, așa încât timpul subiectiv al amintirii respectă – nefiresc – o ordine cronologică. Când redă modul în care o moștenire îi schimbă relația sau când sentimentele sale față de posibilul adulter al Elei, Gheorghidiu nu dorește să retrăiască trecutul, ci să-l interpreteze cât mai coerent. În schimb, a doua carte, *construită după memorialul de campanie al autorului împrumutat cu amănunte cu tot eroului*, urmează un timp obiectiv, adică tot o dezvoltare cronologică. Totuși, războiul apare în aceste pagini ca o desfășurare necruțătoare a lumii exterioare, analizată de o interioritate derutată. Astfel încât, nu derularea obiectivă a evenimentelor tragice primează, ci efectele asupra unei subiectivități ce conștientizează că moartea este o prezență imediată. Această strategie de gestionare a timpului specifică romanului realist-obiectiv nu are ca scop, deci, crearea iluziei vieții, ci, dimpotrivă, obținerea **efectului de autenticitate**.

- Abordând necanonic atât timpul psihologic, cât și cel fizic, romanul lui Camil Petrescu rămâne simptomatic pentru o literatură care, deși încerca să se îndepărteze de perspectiva clasică asupra temporalității specifică unui Rebreanu, de exemplu, nu reușește să asume revoluția formelor literare inițiată în Occident de Marcel Proust, Virginia Wolf sau de James Joyce.

— Argument II —

- În al doilea rând, în strânsă legătură cu ambiguizarea raportului dintre timpul obiectiv și cel subiectiv se manifestă și principala caracteristică a tehnicii narative, anume **analiza psihologică**. Prin metode ale introspecției lucide, Camil Petrescu se îndepărtează în *Ultima noapte...* de prejudecata că interioritatea omului înseamnă o amalgamare nediferențiată de sentimente și senzații. Astfel, prozatorul realizează o disociere capitală între **trăire** și **conștiință**, excelent formulată chiar de unul dintre personajele sale, Gelu Ruscanu din drama *Jocul ielelor*: *E deosebirea de la trăire la conștiință... Adică totul...drama... Câtă luciditate atâta existență și deci atâta dramă.*
- De exemplu, personajul narator își justifică toată rememorarea relației ratate cu Ela dintr-o nevoie de autocunoaștere. În consecință, timpul subiectiv al narațiunii din prima carte urmează o logică a conștiinței, de unde și cronologia faptelor: *Astăzi, când le scriu pe hârtie, îmi dau seama, iar și iar, că tot ce povestesc nu are importanță decât pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite. Pentru mine însă, care nu trăiesc decât o singură dată în desfășurarea lumii, ele au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei, decât șirurile de dinastii egiptene, decât ciocnirile de aștri în necuprins, căci singura existență reală e aceea a conștiinței.*

— Argument III —

- Mai mult, perspectiva narativă a unui narator de persoana I, un intelectual însetat de absolut și pasionat de filozofia lui Kant, confirmă abordarea relativizată a raportului dintre timpul psihologic și cel cronologic. Căci, pe urmele filozofului german, Ștefan Gheorghidiu relatează toate evenimentele din viața sa recentă pornind de la convingerea că *în afară de conștiință, totul e o bestialitate. Și sunt nenumărați oameni care în bucuriile, în tristețile, în surâsurile, în pasiunea lor, în ideologia, în generozitatea, în dragostea, în indulgența lor, în gingășia lor, sunt numai bestiali.* Pentru că, Ștefan Gheorghidiu consideră timp interior acele momente în

Scanned with OKEN Scanner

care timpul fizic oferă situații semnificative pentru conștiința proprie. În acest mod, viziunea despre existență a protagonistului reprezintă o materializare artistică a faimoasei ideologii a lui Camil Petrescu din conferința *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în care se afirmă identitatea dintre *conținutul psihologic* și *realitatea conștiinței*. Așadar, perspectiva narativă din *Ultima noapte...* dezvăluie o dublă opoziție în ceea ce privește abordarea temporalității: mai întâi față de romanul realist-obiectiv prin impunerea subiectivității, iar mai apoi față de romanul psihologic proustian prin ceea ce, în termeni de teorie literară, s-ar numi diferența dintre memoria voluntară și cea afectivă din *În căutarea timpului pierdut*.

— Argument IV —

▪ Nu în ultimul rând, perspectiva narativă subiectivă a romanului camilpetrescian determină și un **nou statut al personajului**. Tocmai pentru că se bazează pe existența unor trăiri interioare complexe capabile să susțină desfășurarea unei întregi acțiuni plasată la confluența dintre un timp interior și unul exterior, fizic, protagonistul-narator trebuie selectat dintr-o anumită categorie socială. Deoarece este evident că dramele și interpretările obsesive ale lui Gheorghidiu născute din filtrarea evenimentelor trăite printr-o conștiință hiperlucidă nu ar putea fi caracteristice unui individ cu o psihologie primitivă. De fapt, modul de a fi al lui Ștefan îi deranjează pe toți cei din jurul său, deoarece le reflectă oarecum limitarea. De exemplu, o doamnă întâlnită întâmplător îi remarcă doar după un scurt dialog excesiva raționalizare a trăirilor: *Ah, dumneata ești dintre acei care fac mofturi interminabile și la masă. Dintre cei care întotdeauna descoperă firele de păr în mâncare. [...] Nu, atâta luciditate e insuportabilă, dezgustătoare*. În acest sens, statutul de intelectual al eroului conferă și credibilitatea perspectivei asupra temporalității.

3. Concluzie

▪ În concluzie, prin modalitatea aparte în care abordează temporalitatea, Camil Petrescu reușește să surprindă în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* criza profundă ce marchează lumea contemporană. Protagonistul său, Ștefan Gheorghidiu, demască lipsa de consistență atât a timpului cronologic, cât și a celui psihologic, validând interpretarea lui Llosa din *Scrisori către un tânăr romancier*. Dacă timpul obiectiv în care se desfășoară războiul *stăpânește curba fatidică a tuturor existențelor*, durata subiectivă, a rememorării relației cu Ela, contează doar în măsura în care conștiința protagonistului îi oferă semnificație.

Cosmin Borza

VARIANTA 31

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *particularitățile de construcție a unui personaj* dintr-un *text narativ* studiat, aparținând lui Camil Petrescu. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– prezentarea a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru realizarea personajului ales (de exemplu: *acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, perspectivă narativă, modalități de caracterizare, limbajele*);

Scanned with OKEN Scanner

– prezentarea statutului social, psihologic, moral etc. al personajului ales, prin raportare la conflictul/conflictele textului narativ studiat;

– relevarea unei trăsături a personajului ales, ilustrată prin două episoade/secvențe narative/situații semnificative sau prin citate comentate;

– exprimarea unui punct de vedere argumentat, despre modul în care se reflectă o idee sau tema textului narativ în construcția personajului pentru care ai optat.

rezolvare

Particularități de construcție a unui personaj dintr-un text narativ aparținând lui Camil Petrescu

Textul ales: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*

▪ În linii generale, cea mai importantă diferență între omul tradițional și omul modern poate fi redusă la modul în care cei doi se raportează la o autoritate transcendentă. Primul crede în Dumnezeu și își interpretează întreaga existență în funcție de destin, comunitatea fiind cea care veghează ca persoana să nu *sară peste umbra sa*, cum ar fi spus Nechifor Lipan. La nivel literar, el reprezintă o tipologie, iar rolul divinității este luat de naratorul omniscient și omniprezent. Celălalt, în schimb, pare să nu mai poată recunoaște vreo instanță superioară. Pentru el – așa cum proclamă Nietzsche – *Dumnezeu a murit,* astfel încât fie se instituie pe sine ca dumnezeu, fie încearcă să găsească Absolutul în tot soiul de idealisme: dragostea, puterea politică, erudiția etc. Expresia literară a acestei schimbări de mentalitate constă în inventarea personajului-narator și a viziunii narative *împreună cu* și poartă numele de proză **subiectiv-psihologică**.

▪ De exemplu, în romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,* publicat în 1930, Camil Petrescu implică un astfel de personaj-narator, anume Ștefan Gheorghidiu, care și ilustrează criza omului modern.

1. Prezentarea statutului social, moral, psihologic prin raportarea la conflictul romanului

▪ Aflat pe front în perioada intrării armatei române în Primul Război Mondial, acesta ezită între gândul dezertării și dorința de a participa la *experiența definitivă* a confruntării cu moartea. Pentru că, în viziunea sa, ființa umană deține un *eu limitat* și are ca principale obiective, de-a lungul întregii existențe, *verificarea și identificarea* personalității proprii. Astfel, pentru a-și găsi un rost în *universul cel mare,* individul simte mereu nevoia să trăiască toate experiențele posibile. Mai precis, războiul constituie pentru Ștefan o șansă a împlinirii sufletești, din moment ce, singur o recunoaște, *lipsit de orice talent, în lumea asta muritoare, fără să cred în dumnezeu, nu m-aș fi putut realiza – și am încercat-o – decât într-o dragoste absolută.*

▪ Așadar, **statutul moral și psihologic** al protagonistului, un intelectual ateu ce se iluzionează că poate hotărî și raționaliza experiențele decisive pentru formarea sa ca subiectivitate, este influențat de două **conflicte** exterioare pe care le interiorizează continuu: căsnicia ratată cu Ela în urma schimbării **statutului social** printr-o moștenire substanțială și tragediile războiului care, în ciuda gradului de sublocotenent, îl egalizează cu oricare soldat. Prin ambele situații de viață eroul caută o ieșire din condiția sa limitată, cu scopul atingerii unui absolut imaginat.

Scanned with OKEN Scanner

2. Patru elemente ale textului narativ, semnificative în realizarea personajului/ 3. Relevarea principalei trăsături de caracter a personajului, ilustrată prin două episoade narative

- Cu alte cuvinte, evoluția lui Ștefan Gheorghidiu este determinată de cele două experiențe fundamentale de viață: iubirea și războiul. Constituind și **temele literare** principale ale romanului, aceste două căi prin care eroul încearcă să atingă Absolutul existenței ordonează întreaga **acțiune** a textului. Dacă prima carte se axează pe *ultima noapte de dragoste*, iar cea de-a doua pornește de la *întâia noapte de război*, capitolul de început al romanului reprezintă un artificiu compozițional ce dă tonul întregii arhitecturi narative, deci anunță inclusiv particularitățile de construcție ale personajului-narator. Acest prim capitol conține o **secvență narativă** în care mai mulți ofițeri discută polemic despre un articol de ziar dedicat unei crime pasionale comise de un bărbat înșelat. Ascultându-i pe camarazi, Ștefan Gheorghidiu descoperă, prin **introspecție și analiză psihologică**, trei nuanțe ce par să-i implice întreaga personalitate. Pe de o parte, el își confirmă superioritatea intelectuală, catalogând ideile tovarășilor săi drept *noțiuni primare, grosolane, cu înțelesuri nediferențiate.* Pe de altă parte, ca un adevărat expert în psihologia dragostei, tânărul construiește o întreagă teorie despre acest sentiment: *O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie* [...] *iubești întâi din milă, din îndatorire, din duioșie, iubești pentru că știi că asta o face fericită* [...] *pe urmă te obișnuiești cu vocea și surâsul ei* [...] *Și treptat îți trebuiește prezența ei zilnică* [...] *Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă.* În plus, Ștefan consideră că banala discuție este simptomatică pentru căsnicia lui eșuată, așa încât hotărăște să-și rememoreze istoria poveștii de dragoste cu femeia ce avea să-i marcheze definitiv existența.
- Iar această **memorie voluntară** specifică primei părți a romanului transformă – cu ajutorul monologului interior – experiența din trecut într-o **autocaracterizare** a întregului parcurs alături de Ela. Lucid și hiperrațional, protagonistul nu retrăiește trecutul său amoros, ci îl analizează/interpretează.
- Oferind o singură variantă asupra evenimentelor, personajul-narator anunță de la bun început motivul zbuciumului său interior: *Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la universitate și bănuiam că mă înșală.* Mai apoi, parcă pentru a răspunde teoriei despre iubire sugerate în timpul polemicii de la popotă, Ștefan descrie evoluția iubirii cu tânăra studentă de la orgoliul de a fi iubit de cea mai frumoasă fată și până la dezamăgirea profundă produsă de atracția nevestei pentru bani: *Aș fi vrut-o mereu feminină, deasupra discuțiilor acestea vulgare, plăpândă și având nevoie să fie ea protejată, nu să intervină atât de energic, interesată.*
- Mai mult, pasionat de filozofia lui Kant, protagonistul este **caracterizat indirect** prin faptele și vorbele sale – *în afară de conștiință totul e o bestialitate* – drept un idealist atras de absolut, dar total inadaptat din punct de vedere social. De fapt, însăși soția sa îi spune că toți vor să-l înșele deoarece e *prea bun*, iar pragmaticul unchi Nae îl caracterizează drept lipsit de *spirit practic* și îi transmite ultimativ: *Ai să-ți pierzi averea* [...] *Cu filozofia dumitale nu faci doi bani. Cu Kant ăla al dumitale și cu Schopenhauer nu faci în afaceri nicio brânză.*
- În acest mod, între universul interior utopic al omului ce *vede doar idei* și realitatea exterioară se instaurează o ruptură conștientizată de protagonist abia în

Scanned with OKEN Scanner

momentul în care Ela – cea pe care o considera *suflet din sufletul* său – preferă deliciile vieții mondene în defavoarea lui. Prin urmare, micile flirturi ale soției cu dansatorul G., la modă printre doamnele din societatea bună, trezesc în conștiința lui Ștefan gânduri dramatice: *Sunt clipe când ura și dezgustul meu pentru femei devin atât de absolute că socotesc că de la oricare dintre ele te poți aștepta la orice.* [...] *Iar o iubire de aproape doi ani nu mi se pare deloc o piedică pentru o femeie, care, când iubește iar, e gata pentru toate nerușinările și imprudențele.*

▪ Nu după mult timp, Gheorghidiu își recunoaște prăbușirea lăuntrică, desființarea ca personalitate. Iar tot demersul său psihologic ulterior se va îndrepta doar înspre *uciderea imaginii femeii iubite.* Noul mod de a fi al lui Ștefan îl determină să-și piardă orice echilibru, ajungând să recunoască singur că este *un tip imposibil care complică absolut orice întâmplare,* iar, într-un **episod narativ**, o doamnă întâlnită întâmplător îi remarcă doar după un scurt dialog **principala trăsătură de caracter** – excesiva raționalizare a trăirilor: *Ah, dumneata ești dintre acei care fac mofturi interminabile și la masă. Dintre cei care întotdeauna descoperă firele de păr în mâncare.* [...] *Nu, atâta luciditate e insuportabilă, dezgustătoare.*

▪ Pe acest fond, drama războiului, *cu moartea plutind în toate,* subminează definitiv concepția absolutistă despre iubire a lui Ștefan. Dacă în timpul pregătirilor pentru război personajul-narator încă își consideră relația o prioritate, tragediile la care participă îl fac să se îndepărteze iremediabil de tot trecutul, așa că în momentele de agonie de după un bombardament recunoaște indiferent: *De soția mea, de amantul ei, de zbuciumul de atunci, mi-aduc aminte cu adevărat ca de o întâmplare din copilărie. Și atunci sufeream de lucruri care azi mi se par fără înțeles.*

▪ Extenuat și deziluzionat, Ștefan renunță în cele din urmă chiar și la universul său imaginar, pe care cu atâta minuțiozitate îl construise: *Sunt obosit și mi-e indiferent chiar dacă e nevinovată.* Tocmai de aceea, Gheorghidiu refuză să mai analizeze, să-și explice hotărârea din final de a-i lăsa Elei *absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preț la cărți... de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul.*

4. Exprimarea unui punct de vedere argumentat despre modul în care se reflectă o idee sau temă în construcția personajului

▪ Așadar, dacă în prima parte a romanului psihologic *Ultima noapte...* Camil Petrescu dedică jumătate de capitol redării gândurilor eroului produse de vederea unei rochii albastre a soției, cea mai importantă decizie a personajului-narator este expediată în trei rânduri din finalul romanului. Tocmai acesta este și drumul pe care îl parcurge și Gheorghidiu, anume de la apărarea încrâncenată a absolutului iubirii la încercarea disperată de a-și menține rațional latura umană în război și până la renunțarea indiferentă la orice idealuri.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 32

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *relațiile dintre două personaje* ale unui *text narativ* studiat, aparținând lui Camil Petrescu. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

Scanned with OKEN Scanner

– prezentarea a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru construcția personajelor alese (de exemplu: *temă, perspectivă narativă, acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, modalități de caracterizare, limbaj* etc.);

– evidențierea situației inițiale a celor două personaje, din perspectiva tipologiei în care se încadrează, a statutului lor social, psihologic, moral etc.;

– relevarea trăsăturilor celor două personaje, semnificative pentru ilustrarea relațiilor, prin raportare la două episoade/secvențe ale textului narativ ales;

– exprimarea unei opinii argumentate despre relațiile dintre cele două personaje, din perspectiva situației finale/a deznodământului.

rezolvare

Relațiile dintre două personaje dintr-un text narativ aparținând lui Camil Petrescu
Textul ales: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*

▪ Când relația de cuplu este redată exclusiv prin ochii unei femei, se poate vorbi despre o perspectivă feministă, iar când bărbatul e acela care descrie relația, abordarea e catalogată drept misoginǎ. Fără a scăpa de această prejudecată, Camil Petrescu reușește într-o oarecare măsură să o infirme atunci când acordă exclusivitate vocii masculine în redarea poveștii de iubire din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Pentru că, prin protagonistul-narator, Ștefan Gheorghidiu, prozatorul interbelic oferă o viziune despre lume ce depășește reductiva opoziție între feminism și misoginism. De exemplu, enunțurile ce stau la baza întregii construcții narative – *în afară de conștiință, totul e o bestialitate* sau *ce voluptate poate fi în afară de aceea a iubirii absolute prin care și restul se valorifică?* – pot aparține oricărui individ implicat substanțial într-o relație de dragoste.

▪ Totuși, dincolo de generalitatea ideilor despre existență prezente în relația dintre Ela și Ștefan Gheorghidiu, Camil Petrescu contextualizează întreaga poveste de dragoste. Astfel, istoria amoroasă a lui Ștefan și a Elei este plasată într-o societate confruntată cu două mari probleme: apropierea Primului Război Mondial și pasiunea exagerată a oamenilor pentru acumularea de capital financiar. Lumea trăiește un moment de criză profundă care afectează, inerent, și relațiile intime. Iar tensiunea majoră ce destabilizează căsnicia protagoniștilor din *Ultima noapte...* constă într-o dificultate tot mai accentuată de a comunica. Și cum în scrierile valoroase tema impune întotdeauna și forma, alături de cele două suprateme – dragostea și războiul – criza comunicării dintre Ștefan și Ela particularizează întreaga construcție a romanului lui Camil Petrescu.

1. Evidențierea situației inițiale a celor două personaje din perspectiva tipologiei în care se încadrează, a statutului lor moral, social, psihologic

▪ Deși plasată sub semnul unei subiectivități dezabuzate și problematice, relația de iubire este prezentată **inițial** într-o notă idealistă. Personajul-narator, aflat pe front și convins că soția lui îl înșală, nu ezită să susțină cu încrâncenare că doi oameni care se iubesc se identifică până la anulare, având chiar *drept de viață și de*

Scanned with OKEN Scanner

moarte, unul asupra celuilalt. Oricine afirmă contrariul – cum îndrăznesc ai săi camarazi de la popotă – sunt repede catalogați drept *săraci de spirit,* capabili doar de *noțiuni primare, grosolane, cu înțelesuri nediferențiate.* Pentru că, în ciuda răcirii recente a relației, Gheorghidiu își rememorează cu plăcere autoindusă începuturile poveștii de dragoste din facultate. Studenți fără posibilități materiale, el la filozofie, ea la filologie, Ștefan și Ela par a se completa într-un mod exemplar. Dacă pentru intelectualul în devenire relația cu *una dintre cele mai frumoase studente* îi satisface orgoliul de a fi admirat social, pentru tânăra literată inteligența bărbatului reprezintă împlinirea dorinței de a se distinge de celelalte fete prin statut cultural. Neexperimentați și plini de iluzii, cei doi își acceptă sărăcia, crezând că pot trăi în afara determinărilor sociale. Iar Gheorghidiu identifică *în ochii albaștri și neprihăniți* ai soției un *suflet din sufletul său.*

2. Patru elemente ale textului narativ semnificative pentru construcția personajelor/ 3. Trăsăturile celor două personaje prin raportare la două secvențe ale textului

- Pe parcursul **acțiunii** însă, prin intermediul **analizei psihologice**, protagonistul începe să evidențieze tot mai accentuat **conflictul** dintre imaginea pe care și-o construise despre ideea de iubire și situația concretă a relației lor. Astfel, până și bunătatea sufletească a Elei – *prăpădea puținii bani în cadouri pentru prietene, iar pe colega ei bolnavă a îngrijit-o luni de zile ca o soră de caritate* – ori disponibilitatea ei de a-l însoți la cursuri de filozofie sau matematică sunt interpretate de bărbatul gelos drept simptome ale inferiorității femeii. Iar **secvența narativă** în care Ștefan ajunge să moștenească o avere impresionantă reprezintă pentru protagonist un nou exemplu în susținerea ideii că de la bun început soția sa nu se deosebește cu nimic – sau poate doar prin frumusețe – de o fată comună. Gheorghidiu simte că nu își va putea schimba nicidecum soția, din moment ce ea se implică în polemicile legate de testamentul unchiului Nae, ce nu au nimic de-a face cu lumea ideilor, ci doar cu aceea a lucrurilor materiale: *Aș fi vrut-o mereu feminină, deasupra discuțiilor acestea vulgare, plăpândă și având nevoie să fie ea protejată, nu să intervină atât de energic, interesată* [...] *în acest interes al tinerei mele neveste pentru afaceri, vedeam vechiul instinct al femeilor pentru bani* [...] *tot așa aveam impresia că întâmplarea cu moștenirea trezise în femeia mea porniri care dormitau latent, din străbunici, în ea.*

- Cu toate acestea, combinația dintre gelozie și orgoliu nemăsurat, ce stă la baza confesiunii eroului, îl determină să disece fiecare amănunt al vechii sale relații, încât începe să se ipostazieze într-o adevărată divinitate pentru soția lui: *Destinul tău, fată dragă e și va fi schimbat prin mine.* Această frază, în care mai mulți comentatori identifică misoginismul lui Ștefan, ba chiar al lui Camil Petrescu, nu este însă cu adevărat adresată Elei, de vreme ce tânărul o rostește în singurătate, *rămânând îndelung cu privirea fixă.* Mai degrabă, sentința tacită a lui Gheorghidiu – venită pe fondul **episoadelor narative** în care cuplul își schimbă stilul de viață, devenind *mondeni* – exprimă o disperare fără ieșire a unui intelectual ce își vede năruite idealurile existențiale din cauza confruntării cu realitatea exterioară. În fond, Ștefan dă dovadă de tot mai multe semne de autism, iar criza comunicării dintre el și lume/Ela este susținută și de modul în care autorul alege **perspectiva narativă**. Oferind doar o variantă a poveștii din *Ultima noapte...*, narațiunea la persoana întâi

Scanned with OKEN Scanner

sugerează, dincolo de autenticitatea mărturisirii, imposibilitatea unei comunicări normale în societatea modernă. Deoarece, principala revelație a protagonistului pe parcursul căsniciei cu Ela constă tocmai în experimentarea distanței ireconciliabile dintre subiectivități, după cum și afirmă când descoperă că Ela și-a petrecut noaptea la verișoara Anișoara, iar nu cu G.: *Kant a arătat cândva că se poate demonstra, deopotrivă, și că spațiul și timpul sunt infinite, și că sunt finite. Tot o astfel de antinomie e și faptul de a ști dacă o femeie te iubește sau nu, căci îți poți demonstra cu ușurință pornind de la aceleași fapte, și că te iubește cu istovitoare pasiune, și că te înșală, batjocoritoare.*

- În consecință, și pentru că soția sa tinde să se integreze tot mai pregnant în societatea în care banul e valoarea supremă, Gheorghidiu consideră că singurele sentimente și senzații autentice sunt cele filtrate rațional, *căci*, afirmă protagonistul, *singura existență reală e aceea a conștiinței*, iar *în afară de conștiință, totul e bestialitate*. Astfel, prozatorul realizează o disociere capitală între **trăire** și **conștiință**, precis formulată chiar de unul dintre personajele sale, Gelu Ruscanu din drama *Jocul ielelor*. *E deosebirea de la trăire la conștiință... Adică totul... drama... Câtă luciditate atâta existență și deci atâta dramă.*
- Acest exces de luciditate, caracterizat de o doamnă întâlnită întâmplător drept *insuportabil, dezgustător,* îl determină pe erou să analizeze până și momentele de maximă intimitate. De exemplu, venit în permisie la Câmpulung, Ștefan nu e capabil să se bucure nici măcar de voluptatea unei nopți alături de Ela. Un gest absolut mărunt ca aprinderea unei țigări îl *îmbolnăvește* pe bărbat prin *sugestiile lui: n-aveam nicio dovadă că mă înșela, dar aveam acum certitudinea că acest gest vine dintr-o deprindere de a poza goală, de „a face impresie", de care ea nu-și mai dă seama, și care era revelator pentru ceea ce nu știam eu.*
- Pe acest fond, drama războiului, *cu moartea plutind în toate*, subminează definitiv concepția absolutistă despre iubire a lui Ștefan. Dacă în timpul pregătirilor pentru război personajul-narator încă își consideră relația o prioritate, tragediile la care participă îl fac să se îndepărteze iremediabil de tot trecutul, așa că în momentele de agonie de după un bombardament recunoaște indiferent: *De soția mea, de amantul ei, de zbuciumul de atunci, mi-aduc aminte cu adevărat ca de o întâmplare din copilărie. Și atunci sufeream de lucruri care azi mi se par fără înțeles.*

4. Opinie argumentată despre relația dintre cele două personaje din perspectiva finalului

- Extenuat și deziluzionat, Ștefan renunță în cele din urmă chiar și la universul său imaginar, pe care cu atâta minuțiozitate îl construise: *sunt obosit și mi-e indiferent chiar dacă e nevinovată*. Tocmai de aceea, Gheorghidiu refuză să mai analizeze, să-și explice hotărârea din **final** de a-i lăsa Elei *absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preț la cărți... de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul.*
- Iată cum, traversând două experiențe fundamentale pentru ființa umană din orice epocă – dragostea și războiul/moartea –, cuplul lui Camil Petrescu se dezintegrează din cauza unei crize specifice modernității, aceea a comunicării.

Cosmin Borza

Scanned with OKEN Scanner

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *relația dintre incipit* și *final* într-un *roman psihologic* studiat, aparținând *perioadei interbelice.* În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– prezentarea a patru componente de structură și/sau de compoziție a romanului pentru care ai optat (de exemplu: *temă, viziune despre lume, construcția subiectului, particularități ale compoziției, perspectivă narativă, tehnici narative, secvență narativă, episod, relații temporale și spațiale, personaj, modalități de caracterizare a personajului* etc.);
– ilustrarea trăsăturilor *incipitului*, prin referire la textul narativ ales;
– comentarea particularităților construcției *finalului* în textul narativ ales;
– exprimarea unei opinii argumentate despre semnificația/semnificațiile relației dintre incipitul și finalul romanului ales.

rezolvare

Relația dintre incipit și final într-un roman psihologic din perioada interbelică
Textul ales: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, de Camil Petrescu

▪ Dincolo de particularitățile de construcție narativă, diferența dintre romanul realist-obiectiv și cel psihologic, subiectiv poate fi stabilită plecând de la modul în care **incipitul și finalul** particularizează viziunea despre lume. Astfel, scriitorii care adoptă realismul-obiectiv creează, în general, o lume omogenă, închisă, din dorința de a reface consistența lumii reale, astfel încât finalul textului e construit într-o relație de simetrie mai mult sau mai puțin accentuată cu incipitul. În schimb, autorii care urmăresc să redea o realitate a interiorității personajelor asumă și amalgamul de senzații, dorințe, fericiri sau tragedii ale ființei umane. Prin urmare, un roman psihologic, modernist descrie un univers fărâmițat, neunitar, mai exact, perspective relativizate asupra existenței. Iar raportul dintre începutul și sfârșitul narațiunii nu mai urmează o logică a simetriei, ceea ce creează condițiile unui final deschis.

▪ De pildă, romanul lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, publicat în 1930, se încadrează în seria creațiilor psihologice, moderniste și prin strategia organizării viziunii despre lume în funcție de sugestia fragmentării existenței dată chiar de relația incipitului cu finalul.

1. Ilustrarea trăsăturilor incipitului în *Ultima noapte...*

▪ În această ordine de idei, începutul romanului mizează tocmai pe **dezvăluirea contrastului dintre modul în care realitatea este percepută la nivel macrosocial și felul în care ea se reflectă în conștiința subiectului**. După ce, în bună tradiție a scrierilor realist-obiective, naratorul plasează exact narațiunea în timp – *primăvara anului 1916* – și spațiu – *la Piatra Craiului, în munte* –, el nu ezită să deconstruiască opinia generală despre realitățile războiului în care armata română este pe punctul de a intra. Utilizând un ton ironic, proaspătul sublocotenent, după cum se prezintă, demonstrează pas cu pas superficialitatea pregătirilor pentru luptă: *Zece porci țigănești,*

Scanned with OKEN Scanner

cu boturi puternice, ar fi râmat, într-o jumătate de zi, toate întăriturile de pe valea Prahovei, cu rețele de sârmă și cu „gropi de lup" cu tot.

- Mai mult, perspectiva critică și relativizantă a personajului-narator se îndreaptă curând și asupra camarazilor de arme, considerați *săraci de spirit*. Astfel, sensibilul și hiperlucidul Ștefan Gheorghidiu asistă la o polemică iscată la popotă de un articol de ziar dedicat unui caz neobișnuit: un bărbat care și-a ucis soția infidelă este achitat de completul de judecată. Împărțiți în două tabere, pro și contra deciziei judecătorești, ofițerii dezbat relaxat situația. Singurul nemulțumit de nivelul neteoretic al discuției este chiar protagonistul romanului, iar atitudinea sa din acest episod anticipează excesul analitic ce caractrerizează întreaga sa viziune despre lume: *...m-a cuprins o ură amară și seacă împotriva tuturor. Prostia pe care o vedeam mi-a devenit insuportabilă, pripit, ca o încălzire și o iritație a pielii pe tot corpul.* O astfel de reacție violentă nu se datorează însă doar contextului imediat al discuției, ci și faptului că vorbele camarazilor îi stârnesc lui Ștefan amintiri grele. În plus, discuția dezechilibrează concepția sa idealistă despre iubire, din moment ce sublocotenentul Gheorghidiu se dovedește nu un militar obișnuit, ci un filozof în devenire, capabil să enunțe o adevărată teorie despre psihologia dragostei: *o iubire mare e mai curând un proces de autosugestie* [...] *iubești întâi din milă, din îndatorire, din duioșie, iubești pentru că știi că asta o face fericită* [...] *pe urmă te obișnuiești cu vocea și surâsul ei* [...]. *Și treptat îți trebuiește prezența ei zilnică* [...]. *Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă.*
- De asemenea, privit prin prisma întregii arhitecturi a romanului, capitolul inițial își dezvăluie caracterul de artificiu compozițional, fiind posterior din punct de vedere temporal evenimentelor relatate în capitolele ulterioare ale cărții întâi. În consecință, prin diferența stabilită între **timpul povestirii** – întâmplările de pe front – și **timpul povestit** – trecutul relației de iubire cu Ela –, romanul psihologic al lui Camil Petrescu demonstrează că lumea nu mai poate fi ordonată exclusiv după criteriul cronologic.

2. Ilustrarea particularităților construcției finalului în *Ultima noapte...*

- Dacă în incipitul romanului timpul e într-un fel suspendat, evenimentele cotidiene primind sens doar datorită filtrării lor de către conștiința protagonistului, **finalul** *Ultimei nopți...* pierde până și însemnele subiectivității lui Ștefan Gheorghidiu. Intitulat *Comunicat apocrif*, ultimul capitol seamănă într-adevăr cu o relatare de evenimente ce nu mai păstrează nicio legătură cu stilul confesiunii din celelalte secvențe narative din roman, deși accentul pus pe rațiune și hiperluciditate se păstrează. Evenimentele cotidiene îl afectează acum doar în mod superficial pe tânărul intelectual ce și-a văzut năruit întregul sistem idealist de viață.
- Rănit, extenuat și încă sub șocul tragediilor la care a fost martor pe parcursul confruntărilor de pe front, Ștefan se consideră *un străin* când se întoarce în capitală: *Călătoria în trenul sanitar care ne ducea pe toți – aproape două sute de răniți – mi s-a părut un fel de călătorie în străinătate* [...] *Veneam într-o lume care pentru mine nu mai era cea dinainte, așa cum unui bolnav, care iese întâia oară din casă după luni de zile, orașul i se pare altul.*
- Chiar revederea cu mama sa nu îi produce niciun fel de reacție, ci doar îi reconfirmă sentimentul înstrăinării ce se va manifesta și în cazul reîntâlnirii cu Ela, soția sa pe care o bănuiește de adulter: *sunt obosit și mi-e indiferent chiar dacă mă*

Scanned with OKEN Scanner

înșală. Ca o consecință a acestui fapt, bărbatul refuză să mai proiecteze vreo iluzie și ia o decizie definitivă, renunțând în mod surprinzător să o mai justifice. Astfel, ultimele rânduri din roman seamănă cu un proces-verbal de renunțare nu doar la un trecut, ci și la propria individualitate: *I-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preț la cărți... de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul.*

3. Patru componente de structură și compoziție în *Ultima noapte...*

- Modalitatea aparte a lui Camil Petrescu de a construi incipitul în raport cu finalul romanului influențează și strategiile compoziționale ale textului, toate punând în evidență faptul că singura realitate autentică este aceea neunitară, fărâmițată, a interiorității.
- În primul rând, viziunea subiectivă asupra lumii reclamă o filtrare a întregii acțiuni prin vocea unui personaj implicat. Astfel, **perspectiva narativă** aparține unui narator de persoana I, care nu poate decât să redea un punct de vedere unic și subiectiv asupra evenimentelor exterioare.
- În al doilea rând, cu toate că omogenitatea lumii reprezentate are de pierdut, ceea ce câștigă o astfel de formulă este **efectul de autenticitate, tehnică narativă** predilectă în romanul psihologic ce înlocuiește ideea de verosimilitate a romanului realist-obiectiv. De fapt, în spiritul romanului modern, Camil Petrescu nu uită să își motiveze această focalizare exclusiv interioară – viziunea narativă *împreună cu* –, mandatându-și personajul-narator să mărturisească rostul și rolul unei astfel de abordări: *Astăzi, când le scriu pe hârtie, îmi dau seama iar și iar că tot ce povestesc nu are importanță decât pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite. Pentru mine însă, care nu trăiesc decât o singură dată în desfășurarea lumii, ele au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei, decât șirurile de dinastii egiptene, decât ciocnirile de aștri în necuprins, căci singura existență reală e aceea a conștiinței.* Folosindu-și personajul pentru a promova ideologia literară a autenticității și subiectivității moderniste, autorul pune la îndoială sinceritatea naratorului obiectiv și îi denunță artificialitatea demersului.
- Cu atât mai mult cu cât, alegând **două suprateme** ale literaturii universale – dragostea și moartea –, prozatorul reușește să demonstreze cum evenimentele esențiale din existența omului pot fi redimensionate doar prin investigarea efectelor acestora asupra lumii interioare a individului. De exemplu, o poveste de dragoste aparent banală dintre doi studenți, care trece lin într-o căsnicie destabilizată de moștenirea unei averi, pentru a degenera în scurt timp într-o despărțire, se încarcă de semnificații datorită implicațiilor acestei relații asupra subiectivității bărbatului. Doar în acest fel istoria relației celor două personaje – Ștefan și Ela – reușește să depășească tipologia clasică a relației eșuate. Căci nu există nicio certitudine asupra evoluției iubirii celor doi, devreme ce doar unul dintre actanți se confesează.
- În consecință, perspectiva narativă subiectivă a romanului camilpetrescian determină și un **nou statut al personajului**. Tocmai pentru că se bazează pe existența unor trăiri interioare complexe, capabile să susțină desfășurarea unei întregi acțiuni, protagonistul-narator trebuie selectat dintr-o anumită categorie socială. Deoarece este evident că dramele și interpretările obsesive ale lui Gheorghidiu nu ar putea fi caracteristice unui individ cu o psihologie primitivă. În acest sens, statutul de intelectual al eroului conferă și credibilitatea perspectivei. Numai că, deși toți din

Scanned with OKEN Scanner

jurul său îl consideră un intelectual lucid, îndrăgostit de absolut și un inadaptat social, Ștefan nu poate fi încadrat într-o tipologie anume. Mai relevante în *Ultima noapte...* rămân elementele care îl diferențiază de ceilalți intelectuali, decât însușirile ce l-ar putea înseria. În fond, tot cu preocupări intelectuale este și frumoasa Ela, o merituoasă studentă la filologie. Însă cu greu și-o poate închipui vreun cititor pe soția eroului interpretând cu atâta patimă fiece fapt banal ori autoanalizându-se în exces asemenea soțului ei, *un tip imposibil care complică absolut orice întâmplare*, după cum însuși se portretizează. Convins că *nu există decât o singură lume, aceea a reprezentărilor*, [că] *nu putem avea în simțuri, și deci în minte decât ora și locul nostru*, restul fiind înlocuit *cu imagini false, convenționale, care nu corespund la nimic*, protagonistul lui Camil Petrescu reușește să destabilizeze până și coerența pe care singur a conferit-o lumii. Iar în finalul romanului, așa cum s-a arătat și în acest eseu, Ștefan apare ca un individ ce respinge ideea că Absolutul poate fi atins prin dragoste sau filozofie, obsesiile sale de-o viață.

4. Opinie argumentată despre semnificațiile relației incipitului cu finalul

- Așadar, Camil Petrescu trasează atât în incipitul, cât și în finalul *Ultimei nopți...* viziunea sa despre lume, dar și despre poetica romanului în general. Depășind locurile comune sau prejudecățile conform cărora cititorul român interbelic nu ar fi pregătit pentru asemenea strategii narative, prozatorul își plasează narațiunea între două capitole cu caracter aproape experimental. Astfel, începutul romanului se construiește pe baza unui artificiu compozițional menit să coreleze cele două cărți ale romanului, în timp ce finalul relativizează, până și prin titlul ultimului capitol, chiar încrederea – esențială pentru acest roman – că o subiectivitate poate asuma lucid totalitatea evenimentelor din realitate. Lumea modernă e prea lipsită de omogenitate pentru a nu-și anula și ultimele iluzii în care mai crede.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 34

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *conflictul/conflictele dintr-un roman psihologic* studiat, aparținând *perioadei interbelice*, pornind de la ideile exprimate în următoarea afirmație critică: *„Într-o măsură oarecare, analiza psihologică se află îndărătul tuturor creațiilor epice. Odată însă cu maturizarea literaturii noastre, sunt scriitori ce au adâncit analiza până la reconstituirea întregii plase de acțiuni și reacțiuni sufletești din dosul faptelor..."* (E. Lovinescu, ***Istoria literaturii române contemporane***)

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza.*

rezolvare

Conflictul/conflictele dintr-un roman psihologic din perioada interbelică
Textul ales: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, de Camil Petrescu

Scanned with OKEN Scanner

1. Ipoteză

▪ În perioada interbelică una dintre temele majore de discuție a criticilor literari români este constituită de direcția în care ar trebui să se îndrepte romanul. Pe de o parte, ideile teoretice promovează orientarea spre o proză care are la bază ideea de reprezentare a lumii, ce ar da naștere romanului realist de tip obiectiv. Modelul european l-ar constitui în acest sens creația lui Balzac. Pe de altă parte, evoluția formelor literare ar putea urma viziunea mai nouă, aceea a prozei psihologice, reprezentată în literatura universală de textele lui Marcel Proust. Dacă balzacianismul e susținut – după cum se știe – de criticul G. Călinescu, proustianismul devine parti-pris-ul lui Eugen Lovinescu. Se remarcă însă și poziția mai echilibrată a lui Garabet Ibrăileanu, care încearcă în studiul său din 1926, *Creație și analiză*, să reconcilieze cele două tehnici – **creația**, adică o copiere a realității, și **analiza psihologică**, anume o redare a interiorității personajelor –, considerând nu numai că acestea nu se exclud, ci, mai mult, că *operele de artă în care operează armonic ambele concepții sunt cele mai încântătoare.*

▪ Nu întâmplător și susținătorul superiorității psihologismului, Eugen Lovinescu, afirmă în *Istoria literaturii române contemporane*, publicată între anii 1926 și 1929, că *într-o oarecare măsură analiza psihologică se află îndărătul tuturor creațiilor epice.* Și, dacă ar fi să ne referim la *Moara cu noroc* a lui Slavici sau la nuvelele lui Caragiale, judecata lui Lovinescu se susține prin aceea că tensiunea epică provine din efectele evenimentului exterior asupra psihologiei protagoniștilor. Aici analiza psihologică nu construiește conflictul narațiunii, ci doar îl susține.

▪ Însă, spre satisfacția ideologului modernist, odată cu generația lui Camil Petrescu apar o serie de scriitori ce adâncesc *analiza până la reconstituirea întregii plase de acțiuni și reacțiuni sufletești din dosul faptelor.* Iar în această tendință Lovinescu identifică chiar *maturizarea literaturii noastre.* Pentru că, de pildă, în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, din 1930, **conflictele centrale ce dau consistență romanului nu mai sunt construite prin reprezentarea unor evenimente exterioare, ci tocmai prin descrierea trăirilor interioare, care pot să nu aibă – uneori – nimic de-a face cu faptele obiective.**

2. Argumentare

— Argument I —

▪ În primul rând, pasionat de teoriile lui Kant, filozoful în devenire Ștefan Gheorghidiu, personajul principal al lui Camil Petrescu, consideră că **individul poate cunoaște lumea doar filtrând evenimentul exterior prin propria subiectivitate.** Iar atunci când ține în fața soției sale Ela un întreg curs de istorie a filozofiei, el ajunge la concluzia că *lucrurile n-au nimic al lor: nici formă, nici culoare, nici sunet.* [...] *Culoarea nu e a lucrurilor... e a ochiului nostru.* Mai mult, Ștefan refuză să se încreadă în simțuri, din moment ce *singura existență reală e aceea a conștiinței.* Prin metode ale introspecției lucide, protagonistul din *Ultima noapte...* se îndepărtează de prejudecata că interioritatea omului înseamnă o amalgamare nediferențiată de sentimente și senzații. Astfel, acesta realizează o disociere capitală între **trăire** și **conștiință**, excelent formulată și de un alt personaj camilpetrescian din seria intelectualilor însetați de absolut, anume Gelu Ruscanu, eroul dramei *Jocul ielelor:*

Scanned with OKEN Scanner

E deosebirea de la trăire la conștiință... Adică totul... drama... Câtă luciditate atâta existență și deci atâta dramă.

▪ În acest mod, pentru protagonistul romanului, realitatea exterioară îl afectează pe individ doar în măsura în care conștiința sa o filtrează. Deci, echilibrul sau dezechilibrul sunt produse de interioritatea ființei umane care interpretează realitatea obiectivă, conflictul exterior fiind doar un efect al tensiunilor interioare.

— Argument II —

▪ În al doilea rând, perspectiva narativă menită să susțină această viziune despre lume nu poate fi decât a unui narator de persoana I. **Căci, dacă singurele conflicte autentice sunt cele interioare, niciodată o instanță narativă obiectivă și impersonală nu le-ar putea reflecta.** Chiar Camil Petrescu susține în conferința *Noua structură și opera lui Marcel Proust* că o persoană poate să perceapă doar o singură fațetă a realității, iar nu lumea exterioară în totalitatea ei: *Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu* [...] *Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti* [...] *Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic* [...] *Din mine însumi, eu nu pot ieși* [...] *Orice aș face eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi.*

▪ Astfel, atunci când, aflat pe front, protagonistul rememorează povestea sa de dragoste cu Ela, contează prea puțin pentru conflictul romanului cât de întemeiate sunt bănuielile sale în ce privește adulterul soției. Oferind o singură variantă asupra relației de iubire, naratorul conștientizează că îi este imposibil să ajungă la *adevărul de din dosul faptelor*, după cum anunță și Lovinescu în fragmentul citat. Hiperlucidul Ștefan recunoaște că este un *tip imposibil care complică absolut orice întâmplare* și că *poți demonstra cu ușurință, pornind de la aceleași fapte, și că te iubește cu istovitoare pasiune, și că te înșală, batjocoritor.*

▪ Iată cum, dacă realitatea obiectivă e imposibil de perceput în ansamblul ei, nici cea subiectivă nu oferă mai multe certitudini, ci eventual stârnește conflicte autentice.

— Argument III —

▪ Mai mult, tocmai efectul de autenticitate pe care îl presupune un conflict interior generează trăiri și senzații atât de complexe, încât amenință chiar stabilitatea personalității celui ce le experimentează. Iar un însetat de Absolut ca Ștefan Gheorghidiu trăiește chiar o voluptate în a le interpreta, considerând că în acest mod își poate verifica și identifica propriul eu. **La nivelul construcției narative, demersul de autocunoaștere al protagonistului se manifestă prin tehnica analizei psihologice**. În consecință, așa cum afirmă și criticul Tudor Vianu, protagonistul aplică *o exactitate aproape științifică în despicarea complexelor sufletești*. De exemplu, atunci când o doamnă întâlnită întâmplător dezvăluie faptul că tot **chinul lui interior este autoindus** și îi caracterizează luciditatea a fi *insuportabilă, dezgustătoare*, de vreme ce e în stare să-și *examineze exagerat partenera* până și în clipele de maximă intimitate, Ștefan răspunde printr-o definiție a întregii lui atitudini existențiale: *Atenția și luciditatea nu omoară voluptatea reală, ci o sporesc, așa cum, de altfel, atenția sporește și durerea de dinți. Marii voluptuoși și cei care trăiesc viața sunt, neapărat, și ultralucizi.*

Scanned with OKEN Scanner

— Argument IV —

▪ Totuși, **a doua parte a romanului demonstrează că, oricât ar încerca protagonistul să organizeze lumea exterioară în funcție de propriul eu, anumite conflicte exterioare – războiul, de pildă – destabilizează lumea interioară a individului**. Pe front, Gheorghidiu încă se iluzionează că noua experiență reprezintă doar un mod de autocunoaștere: *Drama războiului nu e numai amenințarea continuă a morții, măcelul și foamea, cât această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău care cunoaște altfel, într-un anumit fel.* Abia când, rănit și extenuat, se întoarce în București, Ștefan ajunge să înțeleagă cât de mult l-au marcat evenimentele. Considerându-se un străin până și față de mama sa, **protagonistul refuză, în finalul romanului, să mai accepte consistența propriilor trăiri, deci a conflictului interior**: *Sunt obosit și mi-e indiferent chiar dacă e nevinovată.* Tocmai de aceea, el se dezice de sine, renunțând să-și analizeze hotărârea de a-i lăsa Elei *absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preț la cărți... de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul.*

3. Concluzie

▪ În concluzie, conflictul interior care fundamentează construcția narativă din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* anulează prejudecata că între **creație** și **analiză** ar exista vreo incompatibilitate. Pătrunzând în universul interior al personajului, Camil Petrescu reprezintă o realitate subiectivă, unica autentică în concepția sa, cu nimic mai puțin consistentă decât cea pe care o recreează prozatorii realist-obiectivi. Preluând portretul pe care Eugen Lovinescu îl face scriitorilor din perioada de maturizare a literaturii române, se poate afirma că autorul *Ultimei nopți...* adâncește *analiza până la reconstituirea întregii plase de acțiuni și reacțiuni sufletești din dosul faptelor.* El nu uită însă, după cum s-a demonstrat pe parcursul acestui eseu, să dezvăluie imposibilitatea cunoașterii integrale a subiectivității ființei umane. Oricât ar fi de complexe conflictele interioare ce-l caracterizează pe om, se întâmplă uneori ca un factor perturbator – exterior – să le dovedească natura iluzorie.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 35

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *relațiile dintre două personaje* ale unui *roman psihologic* studiat, aparținând *perioadei interbelice.* În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– prezentarea a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru construcția personajelor alese (de exemplu: *temă, perspectivă narativă, acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, modalități de caracterizare, limbaj* etc.);

– evidențierea situației inițiale a celor două personaje, din perspectiva tipologiei în care se încadrează, a statutului lor social, psihologic, moral etc.;

– relevarea trăsăturilor celor două personaje, semnificative pentru ilustrarea relațiilor, prin raportare la două episoade/secvențe narative ale romanului psihologic ales;

Scanned with OKEN Scanner

– exprimarea unei opinii argumentate despre relațiile dintre cele două personaje, din perspectiva situației finale/a deznodământului.

rezolvare

Relațiile dintre două personaje dintr-un roman psihologic
Textul ales: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, de Camil Petrescu

- Când relația de cuplu este redată exclusiv prin ochii unei femei, se poate vorbi despre o perspectivă feministă, iar când bărbatul e acela care descrie relația abordarea e catalogată drept misoginã. Fără a scăpa de această prejudecată, Camil Petrescu reușește într-o oarecare măsură să o infirme atunci când acordă exclusivitate vocii masculine în redarea poveștii de iubire din **romanul psihologic** *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Pentru că, prin protagonistul-narator, Ștefan Gheorghidiu, prozatorul interbelic oferă o viziune despre lume ce depășește reductiva opoziție între feminism și misoginism. De exemplu, enunțurile ce stau la baza întregii construcții narative – *în afară de conștiință, totul e o bestialitate* sau *ce voluptate poate fi în afară de aceea a iubirii absolute prin care și restul se valorifică?* – pot aparține oricărui individ implicat foarte tare într-o relație de dragoste.
- Totuși, dincolo de generalitatea ideilor despre existență prezente în relația dintre Ela și Ștefan Gheorghidiu, Camil Petrescu contextualizează întreaga poveste de dragoste. Astfel, istoria amoroasă dintre Ștefan și Ela este plasată într-o societate confruntată cu două mari probleme: apropierea Primului Război Mondial și pasiunea exagerată a oamenilor pentru acumularea de capital financiar. Lumea trăiește un moment de criză profundă care afectează, inerent, și relațiile intime. Iar tensiunea majoră ce destabilizează căsnicia protagoniștilor din *Ultima noapte...* constă într-o dificultate tot mai accentuată de a comunica. Și cum în scrierile valoroase tema impune întotdeauna și forma, alături de cele două suprateme – dragostea și războiul –, criza comunicării dintre Ștefan și Ela particularizează întreaga construcție a romanului lui Camil Petrescu.

1. Evidențierea situației inițiale a celor două personaje din perspectiva tipologiei în care se încadrează, a statutului lor moral, social și psihologic

- Deși plasată sub semnul unei subiectivități dezabuzate și problematice, relația de iubire este prezentată **inițial** într-o notă idealistă. Personajul-narator, aflat pe front și convins că soția lui îl înșală, nu ezită să susțină cu încrâncenare că doi oameni care se iubesc se identifică până la anulare, având chiar *drept de viață și de moarte, unul asupra celuilalt*. Oricine afirmă contrariul – cum îndrăznesc ai săi camarazi de la popotă – sunt repede catalogați drept *săraci de spirit*, capabili doar de *noțiuni primare, grosolane, cu înțelesuri nediferențiate*. Pentru că, în ciuda răcirii recente a relației, Gheorghidiu își rememorează cu plăcere autoindusă începuturile poveștii de dragoste din facultate. Studenți fără posibilități materiale, el – la filozofie, ea – la filologie, Ștefan și Ela par a se completa într-un mod exemplar. Dacă pentru intelectualul în devenire relația cu *una dintre cele mai frumoase studente* îi satisface orgoliul de a fi admirat social, pentru tânăra literată inteligența bărbatului reprezintă

Scanned with OKEN Scanner

împlinirea dorinței de a se distinge de celelalte fete prin statut cultural. Neexperimentați și plini de iluzii, cei doi își acceptă sărăcia, crezând că pot trăi în afara determinărilor sociale. Iar Gheorghidiu identifică *în ochii albaștri și neprihăniți* ai soției un *suflet din sufletul său.*

2. Patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru construcția personajelor/ 3. Trăsăturile celor două personaje prin raportare la două secvențe ale textului

- Pe parcursul **acțiunii** însă, prin intermediul **analizei psihologice**, protagonistul începe să evidențieze tot mai accentuat **conflictul** dintre imaginea pe care și-o construise despre ideea de iubire și situația concretă a relației sale. Astfel, până și bunătatea sufletească a Elei – *prăpădea puținii bani în cadouri pentru prietene, iar pe colega ei bolnavă a îngrijit-o luni de zile ca o soră de caritate* – ori disponibilitatea ei de a-l însoți la cursuri de filozofie sau matematică sunt interpretate de bărbatul gelos drept simptome ale inferiorității femeii. Iar **secvența narativă** în care Ștefan ajunge să moștenească o avere impresionantă reprezintă pentru protagonist un nou exemplu în susținerea ideii că de la bun început soția sa nu se deosebește cu nimic – sau poate doar prin frumusețe – de o fată comună. Gheorghidiu simte că nu își va putea schimba nicidecum soția, din moment ce ea se implică în polemicile legate de testamentul unchiului Nae, ce nu au nimic de-a face cu lumea ideilor, ci doar cu aceea a lucrurilor materiale: *Aș fi vrut-o mereu feminină, deasupra discuțiilor acestea vulgare, plăpândă și având nevoie să fie ea protejată, nu să intervină atât de energic, interesată* [...] *în acest interes al tinerei mele neveste pentru afaceri, vedeam vechiul instinct al femeilor pentru bani* [...] *tot așa aveam impresia că întâmplarea cu moștenirea trezise în femeia mea porniri care dormitau latent, din strămoși, în ea.*
- Cu toate acestea, combinația dintre gelozie și orgoliu nemăsurat, ce stă la baza confesiunii eroului, îl determină să disece fiecare amănunt al vechii sale relații, încât începe să se ipostazieze într-o adevărată divinitate pentru soția lui: *Destinul tău, fată dragă, e și va fi schimbat prin mine.* Această frază, în care mai mulți comentatori identifică misoginismul lui Ștefan, ba chiar al lui Camil Petrescu, nu este însă cu adevărat adresată Elei, devreme ce tînărul o rostește în singurătate, *rămânând îndelung cu privirea fixă.* Mai degrabă, sentința tacită a lui Gheorghidiu – venită pe fondul **episoadelor narative** în care cuplul își schimbă stilul de viață, devenind *mondeni* – exprimă o disperare fără sfârșit a unui intelectual ce își vede năruite idealurile existențiale din cauza confruntării cu realitatea exterioară. În fond, Ștefan dă dovadă de tot mai multe semne de autism, iar criza comunicării dintre el și lume/Ela este susținută și de modul în care autorul alege **perspectiva narativă**. Oferind doar o variantă a poveștii din *Ultima noapte...*, narațiunea la persoana întâi sugerează, dincolo de autenticitatea mărturisirii, imposibilitatea unei comunicări normale în societatea modernă. Deoarece, principala revelație a protagonistului pe parcursul căsniciei cu Ela constă tocmai în experimentarea distanței ireconciliabile dintre subiectivități, după cum și afirmă când descoperă că Ela și-a petrecut noaptea la verișoara Anișoara, iar nu cu G.: *Kant a arătat cândva că se poate demonstra, deopotrivă, și că spațiul și timpul sunt infinite, și că sunt finite. Tot o astfel de antinomie e și faptul de a ști dacă o femeie te iubește sau nu, căci îți poți demonstra cu ușurință pornind de la aceleași fapte, și că te iubește cu istovitoare pasiune, și că te înșală, batjocoritoare.*

Scanned with OKEN Scanner

▪ În consecință, și pentru că soția sa tinde să se integreze tot mai pregnant în societatea în care banul e valoarea supremă, Gheorghidiu consideră că singurele sentimente și senzații autentice sunt cele filtrate rațional, *căci*, afirmă protagonistul, *singura existență reală e aceea a conștiinței*, iar *în afară de conștiință, totul e bestialitate*. Astfel, prozatorul realizează o disociere capitală între **trăire** și **conștiință**, precis formulată chiar de unul dintre personajele sale, Gelu Ruscanu din drama *Jocul ielelor*: *E deosebirea de la trăire la conștiință... Adică totul... drama... Câtă luciditate atâta existență și deci atâta dramă.*

▪ Acest exces de luciditate, caracterizat de o doamnă întâlnită întâmplător drept *insuportabil, dezgustător*, îl determină pe erou să analizeze până și momentele de maximă intimitate. De exemplu, venit în permisie la Câmpulung, Ștefan nu e capabil să se bucure nici măcar de voluptatea unei nopți alături de Ela. Un gest absolut mărunt ca aprinderea unei țigări îl *îmbolnăvește* pe bărbat prin *sugestiile lui: n-aveam nicio dovadă că mă înșela, dar aveam acum certitudinea că acest gest vine dintr-o deprindere de a poza goală, de „a face impresie", de care ea nu-și mai dă seama, și care era revelator pentru ceea ce nu știam eu.*

▪ Pe acest fond, drama războiului, *cu moartea plutind în toate*, subminează definitiv concepția absolutistă despre iubire a lui Ștefan. Dacă în timpul pregătirilor pentru război personajul-narator încă își consideră relația o prioritate, tragediile la care participă îl fac să se îndepărteze iremediabil de tot trecutul, așa că în momentele de agonie de după un bombardament recunoaște indiferent: *De soția mea, de amantul ei, de zbuciumul de atunci, mi-aduc aminte cu adevărat ca de o întâmplare din copilărie. Și atunci sufeream de lucruri care azi mi se par fără înțeles.*

4. Opinie argumentată despre relația dintre cele două personaje din perspectiva finalului

▪ Extenuat și deziluzionat, Ștefan renunță în cele din urmă chiar și la universul său imaginar, pe care cu atâta minuțiozitate îl construise: *sunt obosit și mi-e indiferent chiar dacă e nevinovată*. Tocmai de aceea, Gheorghidiu refuză să mai analizeze, să-și explice hotărârea din **final** de a-i lăsa Elei *absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preț la cărți... de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul.*

▪ Iată cum, traversând două experiențe fundamentale pentru ființa umană din orice epocă – dragostea și războiul/moartea –, cuplul lui Camil Petrescu se dezintegrează din cauza unei crize specifice modernității, aceea a comunicării.

Cosmin Borza

VARIANTA 36

Scrie un eseu de 2–3 pagini, în care să prezinți *tema* și *viziunea despre lume*, reflectate într-un *roman al experienței* din *perioada interbelică*. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– evidențierea tipului de roman pentru care ai optat și a trăsăturilor care fac posibilă încadrarea într-o tipologie, într-un curent cultural/literar, într-o perioadă sau într-o orientare tematică;

Scanned with OKEN Scanner

– prezentarea temei romanului, reflectată în textul narativ ales, prin referire la două episoade/secvențe narative;

– sublinierea a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume a autorului/a naratorului (de exemplu: *acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, particularități ale compoziției, perspectivă narativă, tehnici narative, construcția personajului, modalități de caracterizare, limbaj* etc.);

– exprimarea unei opinii argumentate despre modul în care tema și viziunea despre lume sunt reflectate în romanul ales.

rezolvare

Tema și viziunea despre lume, reflectate într-un roman al experienței din perioada postbelică

Textul ales: *Maitreyi*, de Mircea Eliade

▪ Fiecare text e o lume posibilă. Aici evadăm sau ne pierdem, aici se creează o realitate pe care o uităm, la care renunțăm sau revenim. Dar sunt și lumi ce par imposibile, pentru că intensitatea trăirii ne depășește, lumi care ne surmenează, ne frustrează, personaje cu care, oricât am încerca să ne identificăm, nu reușim... au ceva în plus față de noi, deși par atât de reale. O astfel de lume creează romanul *Maitreyi* de Mircea Eliade, una a iubirii și a dăruirii totale, unde ființa participă la marele tot.

1. Tipul de roman și trăsăturile care fac posibilă încadrarea într-o tipologie

▪ Apărut în anul 1933, romanul *Maitreyi* reprezintă o transpunere ficțională a experienței tînărului Eliade cu fiica inginerului indian Dasgupta. Sintagma de ***roman al experienței*** necesită, înainte de toate, o clarificare de ordin teoretic. Eliade respinge romanul social și analitic-psihologic, considerând că acest tip de romane nu creează *oameni ieșiți din comun*, capabili să trăiască drame adevărate. Autorul cere personajului *cunoașterea esențială, reală, directă, care nu are nevoie de psihologie* și reproșează romanului psihologic lipsa de profunzime ontologică. Astfel, romanul experienței e înțeles în opoziție cu cel psihologic, de tip camilpetrescian. Dacă cel de-al doilea afirmă individualitatea, luciditatea și imposibilitatea subiectului de a se integra în realitatea exterioară, romanul experienței de tip eliadesc se constituie într-o căutare a integrării în realitatea exterioară și se deschide spre mitic și metafizic. Drama subiectivă și egotismul personajului din romanul psihologic sunt înlocuite în romanul experienței de drama condiției umane și de o concepție a integrării într-o totalitate supraindividuală.

2. Prezentarea temei romanului prin referire la două episoade/secvențe narative

▪ Tema romanului este iubirea, iar particularizarea ei în roman este iubirea totală ca modalitate de refacere a unității și totalității individului și a cuplului. Povestea de dragoste dintre Allan, tânărul inginer englez de 26 de ani, și Maitreyi, adolescenta bengaleză de 16 ani, este o reeditare a marilor povești de dragoste din literatura universală, tocmai prin faptul că este expresia unui sentiment total. Cei doi sunt apți pentru o astfel de iubire, au resursele necesare de a se dărui, de a simți și

Scanned with OKEN Scanner

de a suferi, deși sunt de formații culturale diferite. Maitreyi e produsul culturii indice, conform căreia scopul individului este să se integreze în totalitate și să nu tulbure, prin acțiunile sale, echilibrul universal, pe când Allan e produsul culturii europene, conform căreia scopul individului este afirmarea de sine, deci egotismul. În ciuda acestor aspecte, sau poate tocmai de aceea, în virtutea dictonului *contraria sunt complementa* – contrariile se atrag –, atracția dintre ei crește, iar iubirea lor fizică e simultană cu deschiderea metafizică.

- O scenă semnificativă în acest sens este întâlnirea celor doi în bibliotecă. După o perioadă în care Allan crede că Maitreyi vrea să îl seducă și că tatăl fetei, Narendra Sen, l-a adus în casa sa pentru a favoriza căsătoria lor, Allan are revelația adevăratei fețe de îndrăgostită a lui Maitreyi. Sub pretextul aranjării cărților din biblioteca lui Sen, cei doi pornesc un joc: fiecare începe dintr-un capăt al raftului, pentru a vedea la ce volum se întâlnesc. Titlul premonitoriu – *Tales of the unexpected* – se transformă într-o experiență cu adevărat neașteptată. Între Maitreyi și Allan începe un alt fel de joc, în care ludicul se îmbină cu erotismul și cu senzualismul indic. În cele două ore, cât ține experiența *istovitoare*, cum o califică Allan, jocul privirilor e urmat de cel al mâinilor, iar apoi de cel al picioarelor. Traiectoria descendentă a jocului erotic marchează simultan apropierea fizică, dar și înlocuirea vizualului cu tactilul, deci anularea barierei lucidității, totul culminând cu momentul când Allan o sărută pe Maitreyi, iar aceasta se prăbușește la picioarele lui, implorându-l să înceteze. Episodul întâlnirii din bibliotecă marchează o nouă etapă în relația celor doi. Allan realizează că jocurile anterioare ale fetei nu erau o formă de cochetărie europeană, ci o modalitate inconștientă de a-și manifesta iubirea, iar Maitreyi conștientizează că a tulburat echilibrul universului și că trebuie să lase iubirea să se manifeste.
- O altă secvență care surprinde intensitatea iubirii dintre Maitreyi și Allan apare în capitolul X. După atingeri și săruturi pasionale, Maitreyi îl întreabă pe Allan dacă nu e *păcat* ce fac ei. Tânărului îi trebuie câteva zile să realizeze că sensul întrebării este următorul: nu e păcat să se limiteze la atingeri, când senzațiile pe care fata le încearcă sunt atât de puternice și că, dacă aceste senzații există, atunci ele pot fi doar între soți, adică între cei uniți. Maitreyi știe că o atracție atât de puternică, dacă nu e concretizată într-un act erotic complet, riscă să tulbure echilibrul universului. Ea e convinsă că sentimentele pot provoca dezordine când sunt atât de intense. Dacă Allan vede păcatul în începutul relației cu Maitreyi, fata vede păcatul în aparenta lipsă de finalitate a acestei iubiri devastatoare.

3. Patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume

- Romanul experienței, oricât de polemic la adresa romanului psihologic, utilizează tehnicile acestuia, pentru că scopul este același: redarea *autenticității* trăirii. Astfel, modalitățile de creare a impresiei de autenticitate a trăirii sunt: narațiunea la persoana I, stilul anticalofil, autoanaliza lucidă. Ceea ce diferențiază acest tip de roman de cel psihologic este mesajul transmis. Pe de o parte, romanul experienței vizează subiectivitatea ca expresie a totalității, iar, pe de altă parte, romanul psihologic vizează subiectivitatea ca expresie a imposibilității de raportare la o totalitate. De aici și mesajele opuse pe care le transmit Camil Petrescu și Mircea Eliade. La

Scanned with OKEN Scanner

primul, iubirea eșuează din cauza imposibilității de a-l cunoaște complet pe celălalt, pe când la Eliade iubirea e revelarea unei ordini universale și supraindividuale, care permite accesul la transcendență.

- La nivelul tehnicilor narative, în *Maitreyi* se remarcă un element de noutate: dedublarea personajului narator și, de aici, dublarea perspectivei temporale. Romanul e construit ca o rescriere a jurnalului lui Allan, început în perioada mutării în casa lui Narendra Sen. Notațiile din jurnal, cvasi-simultane momentelor relatate, realizate din perspectiva naratorului care nu știe finalul evenimentelor, sunt dublate de perspectiva ulterioară, a naratorului din roman, care știe deja finalul relației cu Maitreyi. Autenticitatea crește, în sensul că perspectiva ulterioară o deconstruiește pe cea inițială prin detaliile pe care Allan le află pe parcurs de la Maitreyi. De exemplu, el crede inițial că Maitreyi cochetează și că e îndrăgostită, însă pe parcurs află că Maitreyi își propusese să îl iubească precum o soră, pentru că tatăl ei dorea să-l înfieze pe Allan.
- De aici reiese o consecință importantă în privința construcției personajului: Allan, personajul-narator, este redat din două perspective – cea inițială, a europeanului care privește detașat și lucid lumea și greșește în interpretarea gesturilor și a comportamentului lui Maitreyi, și cea ulterioară, a individului transformat de experiența iubirii, care se autoanalizează critic și ironic, se distanțează de sine și are revelația unității cosmice conferite de dragoste. Europeanul cartezian și îndrăgostitul convertit conviețuiesc astfel și apar concomitent pentru a dubla și perspectiva asupra evenimentelor.
- Din acest punct de vedere, incipitul romanului este semnificativ: *Am șovăit atâta în fața acestui caiet, pentru că n-am izbutit să aflu încă ziua precisă când am întâlnit-o pe Maitreyi.* Incipitul *ex abrupto* introduce cele două documente care stau la baza romanului – caietul-jurnal și romanul propriu-zis –, dar fixează și perspectiva asupra evenimentelor – una ulterioară. Frustrarea lui Allan provine din imposibilitatea *de a retrăi aievea mirarea* sa, deci de a se identifica cu Allan din trecut, cu sine, și aici deja e schițat conflictul textului, anume înstrăinarea de sine, despre care vom afla ulterior că e provocată de iubire.
- Acțiunea romanului este simplă, însă dubla interpretare a evenimentelor petrecute înainte de relația dintre Allan și Maitreyi surprinde transformarea ontologică a lui Allan. Allan e un tânăr inginer care, ajuns în India, este îngrijit în casa lui Narendra Sen după ce se îmbolnăvește de malarie. Viața din casa Sen îi dezvăluie lui Allan o nouă perspectivă asupra feminității indiene, prin cele trei femei de aici – Chabu, Maitreyi și doamna Sen –, care reprezintă trei vârste ale feminității. Chabu, sora mai mică a lui Maitreyi, este încă un copil, dar feminitatea se manifestă în ea, pentru că e inconștient îndrăgostită de Allan și geloasă pe relația lui cu Maitreyi; în Maitreyi, adolescenta se transformă în femeie, jocurile ei fiind un amestec de inocență și senzualitate, pe când doamna Sen e ipostaza maternă a feminității și o imagine a viitorului posibil al fiicelor ei. Cele trei femei îl cuceresc pe Allan prin familiaritatea de care dau dovadă, iar apropierea lui Maitreyi e interpretată inițial de acesta drept o tentativă de a-l seduce. Ulterior, el află că familia Sen voia să-l adopte și că Maitreyi nu se poate căsători cu el pentru că familia ei face parte din casta brahmanilor, cea mai nobilă, iar o mezalianță ar duce la excluderea din societate. Astfel că, în momentul în care Chabu – prima victimă a iubirii celor doi, pentru că,

Scanned with OKEN Scanner

într-un acces de vină și de nebunie, încearcă să se sinucidă și moare la scurt timp – îi trădează pe Allan și pe Maitreyi, domnul Sen îl dă afară din casă pe Allan. Acesta rătăcește pe străzile Calcuttei și apoi se retrage într-un bungalow din Himalaya pentru a își vindeca rănile, iar Maitreyi se dă unui vânzător de fructe în speranța că va fi alungată de acasă. Allan își revine după experiența devastatoare, însă nevoia de a o revedea pe Maitreyi nu dispare, în vreme ce Maitreyi, consumată de iubirea intensă, îl idealizează pe Allan și îl percepe ca pe un soare sau un zeu, distanțându-se de realitatea fizică și materială a iubirii lor.

4. Exprimarea unei opinii argumentate despre modul în care tema și viziunea despre lume sunt reflectate în textul ales

- În opinia mea, modul în care este particularizată iubirea în romanul *Maitreyi* face ca acest roman să se detașeze net de romanul psihologic de tip camilpetrescian, datorită accentului pus pe integrarea individului într-o totalitate supraindividuală.
- În primul rând, iubirea dintre Maitreyi și Allan transformă uniunea fizică într-o revelație spirituală. Impedimentul social este aici unul exterior și cultural – familia – și conferă poveștii o latură tragică, prin care se apropie de marile povești de dragoste din literatura universală. Spre deosebire de eroii lui Eliade, personajele camilpetresciene care caută ca prin celălalt să își manifeste individualitatea. Pentru ele mult mai importantă e masca socială – a nu fi înșelat, a nu fi dominat, a nu depinde de celălalt, însă a-l face dependent.
- În al doilea rând, dacă personajele camilpetresciene încearcă să își mascheze slăbiciunile și să își păstreze individualitatea, dacă pentru ele celălalt e imposibil de cunoscut pentru că refuză să renunțe la propriul individualism, personajele eliadești își pierd individualitatea în jocul mistuitor al iubirii, iar unitatea este percepută doar ca uniune a membrilor cuplului și ca detașare de social și de individual.
- În concluzie, romanul experienței – în acest caz, *Maitreyi*, de M. Eliade – aduce o nouă viziune despre lume și un alt tip de personaj. Romanul primește deschidere ontologică prin reprezentarea unei experiențe în care fizicul și metafizicul, profanul și sacrul se reunesc, iar individul, prin renunțarea la sine și contopirea în celălalt, participă la uniunea cosmică și își depășește condiția materială și egotistă, având acces la ordinea și la armonia universale, prin experiența mistuitoare a iubirii.

Cristina Gogâță

VARIANTA 37

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *particularitățile unui roman al experienței*, prin referire la o operă literară studiată, aparținând *perioadei interbelice*. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– precizarea a două caracteristici ale acestui tip de roman, existente în opera literară studiată;

– prezentarea, prin referire la romanul studiat, a patru elemente de construcție a subiectului și/sau ale compoziției (de exemplu: *acțiune, secvență narativă, conflict,*

Scanned with OKEN Scanner

relații temporale și spațiale, construcția personajelor, incipit, final, perspectivă narativă, tehnici narative etc.);

– evidențierea relațiilor dintre două personaje reprezentative pentru romanul ales;

– exprimarea unui punct de vedere argumentat despre modul în care se reflectă o idee sau tema în romanul pentru care ai optat.

rezolvare

Particularitățile unui roman al experienței, prin referire la un text interbelic
Textul ales: *Maitreyi*, de Mircea Eliade

▪ Romanul exprimă, indiferent de curentul literar și de valoarea artistică, o experiență: iubirea, ratarea, moartea sufletească, războiul, călătoria. Astfel că nu experiența în sine face ca un roman să fie al experienței, nu experiența în sine conferă valoare unui text, ci modul în care această experiență e înțeleasă și însușită de individ. Începutul secolului al XX-lea stă din acest punct de vedere – al valorificării ideologice al experienței – sub semnul *existențialismului*, curent care își propune să cultive experiența ca *modalitate de cunoaștere a lumii*. Individul imposibil de reconciliat cu lumea este înlocuit de scriitorii existențialiști cu un alt fel de individ, care caută să trăiască lumea, să și-o însușească, să o înțeleagă prin experiențe revelatorii. Socialul e înlocuit cu ontologicul, individul cu condiția umană, imanența cu transcendența. Deși apropiat uneori abuziv de existențialiști, în special de A. Gide, Mircea Eliade scrie romane ale experienței în sensul pe care existențialiștii îl conferă termenului, cel mai clar exemplu fiind romanul *Maitreyi*, apărut în anul 1933, care valorifică experiența iubirii dintr-o perspectivă totalizatoare, orientală.

1. Două caracteristici ale acestui tip de roman

▪ La fel ca toate romanele experienței, în *Maitreyi* se observă, la nivelul strategiilor narative, modalitățile de redare a impresiei de *autenticitate*, iar la nivelul mesajului asistăm la deschiderea spre *ontologic* și *metafizic*.

▪ Pe de o parte, modalitățile de creare a impresiei de autenticitate a trăirii sunt: narațiunea la persoana I, stilul anticalofil, autoanaliza lucidă. Pe lângă avantajul de a susține impresia de autenticitate a trăirii, prin dedublarea personajului-narator, narațiunea la persoana I accentuează importanța experienței iubirii pentru Allan, care nu se mai recunoaște în naratorul din jurnal, deci înainte de relația cu Maitreyi. Din acest punct de vedere, incipitul romanului este semnificativ: *Am șovăit atâta în fața acestui caiet, pentru că n-am izbutit să aflu încă ziua precisă când am întâlnit-o pe Maitreyi.* Incipitul *ex abrupto* introduce cele două documente care stau la baza romanului – caietul-jurnal și romanul propriu-zis –, dar fixează și perspectiva asupra evenimentelor – una ulterioară. Frustrarea lui Allan provine din imposibilitatea *de a retrăi aievea mirarea* sa, deci de a se identifica cu Allan din trecut, cu sine – și aici deja e schițat conflictul textului, anume înstrăinarea de sine, despre care vom afla ulterior că e provocată de iubire. De asemenea, stilul anticalofil se remarcă special în jurnal, unde trăirile lui Allan sunt redate fugitiv de multe ori, iar când, dimpotrivă, naratorul din jurnal exagerează în descrierea lui Maitreyi, naratorul din roman îl sancționează pentru calofilism și, deci, pentru mascarea trăirii. În plus, naratorul din

Scanned with OKEN Scanner

roman, având o perspectivă ulterioară asupra evenimentelor, îl contestă în permanență pe cel din jurnal, care nu știe deznodământul, astfel că autoanaliza lucidă accentuează impresia de autenticitate a trăirii.

- Pe de altă parte, la nivelul mesajului transmis se poate observa opoziția dintre romanul experienței de tip eliadesc și romanul psihologic de tip camilpetrescian: romanul experienței vizează subiectivitatea ca expresie a totalității, în vreme ce romanul psihologic vizează subiectivitatea ca expresie a imposibilității de raportare la o totalitate. De aici și mesajele opuse pe care le transmit Camil Petrescu și Mircea Eliade: la primul, iubirea eșuează din cauza imposibilității de a-l cunoaște complet pe celălalt, pe când la Eliade iubirea e revelarea unei ordini universale și supraindividuale, ea permite accesul la transcendență.

2. Patru elemente de construcție a subiectului și/sau ale compoziției

- Acțiunea romanului este simplă, însă dubla interpretare a evenimentelor petrecute înainte de relația dintre Allan și Maitreyi surprind transformarea ontologică a lui Allan. Allan e un tânăr inginer care, ajuns în India, este îngrijit în casa lui Narendra Sen după ce se îmbolnăvește de malarie. Viața din casa Sen îi dezvăluie lui Allan o nouă perspectivă asupra feminității indiene, prin cele trei femei de aici – Chabu, Maitreyi și doamna Sen –, care reprezintă trei vârste ale feminității. Astfel, Chabu, sora mai mică a lui Maitreyi, este încă un copil, dar feminitatea se manifestă în ea, pentru că e inconștient îndrăgostită de Allan și geloasă pe relația lui cu Maitreyi; în Maitreyi adolescenta se transformă în femeie, jocurile ei fiind un amestec de inocență și senzualitate, pe când doamna Sen e ipostaza maternă a feminității și o imagine a viitorului posibil al fiicelor ei. Cele trei femei îl cuceresc pe Allan prin familiaritatea de care dau dovadă, iar apropierea lui Maitreyi e interpretată inițial de acesta drept o tentativă de a-l seduce. Ulterior, el află că familia Sen voia să-l adopte și că Maitreyi nu se poate căsători cu el pentru că familia ei face parte din casta brahmanilor, cea mai nobilă, iar o mezalianță ar duce la excluderea din societate. Astfel că, în momentul în care Chabu – prima victimă a iubirii celor doi, pentru că, într-un acces de vină și de nebunie, încearcă să se sinucidă și moare la scurt timp – îi trădează pe Allan și pe Maitreyi, domnul Sen îl dă afară din casă pe Allan. Acesta rătăcește pe străzile Calcuttei și se retrage apoi într-un bungalow din Himalaya, pentru a își vindeca rănile, pe când Maitreyi se dă unui vânzător de fructe, în speranța că va fi alungată de acasă. Allan își revine după experiența devastatoare, însă nevoia de a o revedea pe Maitreyi nu dispare, în vreme ce Maitreyi, consumată de iubirea intensă, îl idealizează pe Allan și îl percepe ca pe un soare sau un zeu, distanțându-se de realitatea fizică și materială a iubirii lor.
- La nivelul tehnicilor narative, în *Maitreyi* se remarcă un element de noutate: dedublarea personajului-narator și, de aici, dublarea perspectivei temporale. Romanul e construit ca o rescriere a jurnalului lui Allan, început în perioada mutării în casa lui Narendra Sen. Notațiile din jurnal, cvasi-simultane momentelor relatate și realizate din perspectiva naratorului care nu știe finalul evenimentelor, sunt dublate de perspectiva ulterioară, a naratorului din roman, care știe deja finalul relației cu Maitreyi. Autenticitatea crește, în sensul că perspectiva ulterioară o deconstruiește pe cea inițială prin detaliile pe care Allan le află pe parcurs de la Maitreyi. De exemplu, el crede inițial că Maitreyi cochetează și că e îndrăgostită, însă pe parcurs

Scanned with OKEN Scanner

află că Maitreyi își propusese să îl iubească precum o soră, pentru că tatăl ei dorea să-l înfieze pe Allan.

▪ De aici reiese o consecință importantă în privința construcției personajului: Allan, personajul-narator, este redat din două perspective – cea inițială, a europeanului care privește detașat și lucid lumea și greșește în interpretarea gesturilor și a comportamentului lui Maitreyi, și cea ulterioară, a individului transformat de experiența iubirii, care se autoanalizează critic și ironic, se distanțează de sine și are revelația unității cosmice conferite de dragoste. Europeanul cartezian și îndrăgostitul convertit conviețuiesc astfel și apar concomitent pentru a dubla și perspectiva asupra evenimentelor.

▪ Conflictele din roman, deși rezultă din problematica *străinului*, acționează pe multiple paliere: social, cultural, ontologic și chiar scriptural. În primul rând, gelozia lui Allan pe șuvița de păr a lui Tagore, pe șoferul care o masează pe Maitreyi sau pe iubirea acesteia pentru un copac *șapte-degete* sunt praguri peste care europeanul – ipostaza *străinului* în această lume orientală – trebuie să treacă pentru a avea acces la absolutul erotic. La acest nivel, se poate vorbi de un prim conflict, cultural, dintre cele două percepții asupra erosului, cea indică – iubirea ca dăruire totală și ca panteism, și cea europeană – iubirea ca posesie totală și ca individualism. În acest sens, e semnificativ faptul că cei doi nu pot rămâne împreună, din cauza tabuurilor sociale. Căsătoria dintre Maitreyi și Allan ar însemna excluderea familiei Sen din casta brahmanilor, cea mai nobilă, iar impedimentul social din calea experienței ontologice accentuează tragismul poveștii de dragoste. În al doilea rând, frustrarea din incipit a lui Allan, care nu își mai amintește ziua exactă când a cunoscut-o pe Maitreyi, provine din imposibilitatea *de a retrăi aievea mirarea* sa, deci de a se identifica cu Allan din trecut, cu sine, și aici deja e schițat un alt conflict din roman, conflictul interior al lui Allan, care, prin experiența iubirii, se înstrăinează de sine. La nivel scriptural, cele două ipostaze ale lui Allan, europeanul cartezian și îndrăgostitul convertit, sunt date de inserarea paginilor de jurnal în textul romanului și apar concomitent pentru a dubla și perspectiva asupra evenimentelor. Formula romanescă surprinde transformarea prin conflictul dintre cei doi naratori – *Allan din jurnal*, atacat și criticat în permanență de *Allan din roman*. Tocmai de aceea, jurnalul e dublat de roman, experiența de concretizarea ei, conflictul manifestându-se, de data aceasta, la nivelul concretizării experienței, pentru că numai *naratorul din roman* poate concretiza această experiență, *naratorul din jurnal* doar o suportă.

3. Relațiile dintre două personaje reprezentative pentru romanul ales

▪ Tema romanului este iubirea, iar particularizarea ei în roman este iubirea totală ca modalitate de refacere a unității și totalității individului și a cuplului. Povestea de dragoste dintre Allan, tânărul inginer englez de 26 de ani, și Maitreyi, adolescenta bengaleză de 16 ani, este o reeditare a marilor povești de dragoste din literatura universală, tocmai prin faptul că este expresia unui sentiment total. Cei doi sunt apți pentru o astfel de iubire, au resursele necesare de a se dărui, de a simți și de a suferi, deși sunt de formații culturale diferite. Maitreyi e produsul culturii indice, conform căreia scopul individului este să se integreze în totalitate și să nu tulbure, prin acțiunile sale, echilibrul universal, pe când Allan e produsul culturii europene, conform căreia scopul individului este afirmarea de sine, deci egotismul. În ciuda

Scanned with OKEN Scanner

acestor aspecte, sau poate tocmai de aceea, în virtutea dictonului *contraria sunt complementa* – contrariile se atrag –, atracția dintre ei crește, iar iubirea lor fizică e simultană cu deschiderea metafizică. Dacă la început Allan nu e impresionat de frumusețea lui Maitreyi și chiar i se pare respingătoare, după mutarea în casa lui Narendra Sen, tânărul este fascinat de feminitatea indică a fetei lui Sen. Ceea ce el interpretează inițial ca fiind mici cochetării tipic europene se transformă într-un joc din ce în ce mai serios al iubirii, în timpul căruia Allan se îndrăgostește de Maitreyi și are revelația erosului indic, bazat pe dăruire totală și comuniune spirituală.

- O scenă semnificativă în acest sens este întâlnirea celor doi în bibliotecă: după o perioadă în care Allan crede că Maitreyi vrea să îl seducă și că tatăl fetei, Narendra Sen, l-a adus în casa sa pentru a favoriza căsătoria lor, Allan are revelația adevăratei fețe de îndrăgostită a lui Maitreyi. Sub pretextul aranjării cărților din biblioteca lui Sen, cei doi pornesc un joc: fiecare începe dintr-un capăt al raftului, pentru a vedea la ce volum se întâlnesc, însă titlul premonitoriu – *Tales of the unexpected* – se transformă într-o experiență cu adevărat neașteptată. Între Maitreyi și Allan începe un alt fel de joc, în care ludicul se îmbină cu erotismul și cu senzualismul indic. În cele două ore, cât ține experiența *istovitoare*, cum o califică Allan, jocul privirilor e urmat de cel al mâinilor, iar apoi de cel al picioarelor. Traiectoria descendentă a jocului erotic marchează simultan apropierea fizică, dar și înlocuirea vizualului cu tactilul, deci anularea barierei lucidității, totul culminând cu momentul când Allan o sărută pe Maitreyi, iar aceasta se prăbușește la picioarele lui, implorându-l să înceteze. Episodul întâlnirii din bibliotecă marchează o nouă etapă în relația celor doi. Allan realizează că jocurile anterioare ale fetei nu erau o formă de cochetărie europeană, ci o modalitate inconștientă de a-și manifesta iubirea, pe când Maitreyi conștientizează că a tulburat echilibrul universului și că trebuie să lase iubirea să se manifeste.
- Astfel, iubirea dintre Allan și Maitreyi devine o experiență halucinantă, în care actul fizic e dublat de trăirea metafizică, iar profanul devine prilej de manifestare a sacrului. Însă această experiență e sancționată de părinții fetei, mesageri ai unei ordini spirituale și culturale care nu permite uniunea celor doi. De aici și drama acestei experiențe oprite cu brutalitate, în urma căreia toți cad victime dezechilibrelor de care se teme Maitreyi: tatăl ei orbește, Chabu, sora mai mică, înnebunește și se sinucide, Maitreyi se dă unui vânzător de fructe, sperând că așa va fi alungată de acasă și se va putea întoarce la Allan, iar Allan rătăcește pe străzi zile în șir și apoi se retrage în munții Himalaya pentru a se vindeca sufletește. Experiența iubirii dintre Allan și Maitreyi se dovedește devastatoare nu doar pentru ei, ci pentru toți cei din jurul lor, care suferă efectele acestei pasiuni prea puternice pentru a fi oprite.

4. Exprimarea unui punct de vedere argumentat despre modul în care se reflectă o idee sau tema în romanul pentru care ai optat

- În opinia mea, modul în care este particularizată iubirea în romanul *Maitreyi* face ca acest roman să se detașeze net de romanul psihologic de tip camilpetrescian, datorită accentului pus pe integrarea individului într-o totalitate suprain-dividuală.
- În primul rând, iubirea dintre Maitreyi și Allan transformă uniunea fizică într-o revelație spirituală. Impedimentul social este aici unul exterior și cultural – familia –

Scanned with OKEN Scanner

și conferă poveștii o latură tragică, prin care se apropie de marile povești de dragoste din literatura universală. Eroii lui Eliade se deosebesc astfel de personajele camilpetresciene, care caută ca prin celălalt să își manifeste individualitatea și pentru care mult mai importantă e masca socială – a nu fi înșelat, a nu fi dominat, a nu depinde de celălalt, însă a-l face pe celălalt dependent.

▪ În al doilea rând, dacă personajele camilpetresciene încearcă să își mascheze slăbiciunile și să își păstreze individualitatea, dacă pentru ele celălalt e imposibil de cunoscut pentru că refuză să renunțe la propriul individualism, personajele eliadești își pierd individualitatea în jocul mistuitor al iubirii. Aici, unitatea este percepută doar ca uniune a membrilor cuplului și ca detașare de social și de individual.

▪ În concluzie, romanul experienței, în acest caz, *Maitreyi*, de M. Eliade, aduce o nouă viziune despre lume și un alt tip de personaj: romanul primește deschidere ontologică prin reprezentarea unei experiențe în care fizicul și metafizicul, profanul și sacrul se reunesc, iar individul, prin renunțarea la sine și contopirea cu celălalt, participă la uniunea cosmică și își depășește condiția materială și egotistă, având acces la ordinea și la armonia universale, prin experiența mistuitoare a iubirii.

Cristina Gogâță

VARIANTA 38

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *relația dintre incipit* și *final* într-un *roman al experienței* studiat, aparținând *perioadei interbelice*. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– prezentarea a patru componente de structură și/sau de compoziție a romanului pentru care ai optat (de exemplu: *temă, viziune despre lume, construcția subiectului, particularități ale compoziției, perspectivă narativă, tehnici narative, secvență narativă, episod, relații temporale și spațiale, personaj, modalități de caracterizare a personajului* etc.);
– ilustrarea trăsăturilor *incipitului*, prin referire la textul narativ ales;
– comentarea particularităților construcției *finalului* în textul narativ ales;
– exprimarea unei opinii argumentate despre semnificația/semnificațiile relației dintre incipitul și finalul romanului ales.

rezolvare

Relația dintre incipit și final într-un roman al experienței studiat, aparținând perioadei interbelice

Textul ales: *Maitreyi*, de Mircea Eliade

▪ Dacă simetria dintre incipit și final din romanul tradițional semnifică închiderea și autonomia lumii ficționale, în romanul modern simetria și închiderea sunt abandonate în defavoarea deschiderii. Cum *verosimilitatea* tradițională e înlocuită de *autenticitatea* modernă, romanul nu își mai propune să *re*-prezinte lumea, să fie o *imago mundi*, ci să exprime lumea, să se constituie pe sine într-o continuare a lumii.

Scanned with OKEN Scanner

Din această cauză, și incipiturile descriptive sunt înlocuite de cele *ex abrupto*, în care primul enunț frapează prin bruschețe și prin exhibiționism receptorul: *În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întâia dată concentrat, luasem parte...* ori *Mustrările dumitale sunt fără utilitate...* sau *Am șovăit atâta în fața acestui caiet, pentru că n-am izbutit să aflu încă ziua precisă când am cunoscut-o pe Maitreyi. În însemnările mele din acel an n-am găsit nimic...* sunt modalități prin care autori precum Camil Petrescu și Mircea Eliade decid să își introducă receptorii în lumile lor ficționale. Astfel, romanul autenticității se aseamănă cu dezvăluirea unui secret, naratorul subiectiv captează atenția prin sinceritatea dezvăluirilor și prin aparența de jurnal a discursului. Și când romanul se cheamă *Maitreyi*, numele eroinei pronunțat chiar în prima frază și asociat cu un personaj-narator care încearcă să își aducă aminte ziua în care a cunoscut-o fixează coordonatele autenticității și deja formează un orizont de așteptare specific acestui tip de roman.

1. Patru componente de structură și/sau de compoziție

- Tema romanului *Maitreyi*, apărut în 1933, este iubirea, iar particularizarea ei în roman este iubirea totală ca modalitate de refacere a unității și totalității individului și a cuplului. Povestea de dragoste dintre Allan, tânărul inginer englez de 26 de ani, și Maitreyi, adolescenta bengaleză de 16 ani, este o reeditare a marilor povești de dragoste din literatura universală, tocmai prin faptul că este expresia unui sentiment total. Cei doi sunt apți pentru o astfel de iubire, au resursele necesare de a se dărui, de a simți și de a suferi, deși sunt de formații culturale diferite. Maitreyi e produsul culturii indice, conform căreia scopul individului este să se integreze în totalitate și să nu tulbure, prin acțiunile sale, echilibrul universal. În schimb, Allan e produsul culturii europene, conform căreia scopul individului este afirmarea de sine, deci egotismul. În ciuda acestor aspecte, sau poate tocmai de aceea, în virtutea dictonului *contraria sunt complementa* – contrariile se atrag –, atracția dintre ei crește, iar iubirea lor fizică e simultană cu deschiderea metafizică.
- Acțiunea romanului este simplă, însă dubla interpretare a evenimentelor petrecute înainte de relația dintre Allan și Maitreyi surprind transformarea ontologică a lui Allan. Allan e un tânăr inginer care, ajuns în India, este luat în casa lui Narendra Sen după ce se îmbolnăvește de malarie. Viața din casa Sen îi dezvăluie lui Allan o nouă perspectivă asupra feminității indiene, prin cele trei femei de aici – Chabu, Maitreyi și doamna Sen –, care reprezintă trei vârste ale feminității. Chabu, sora mai mică a lui Maitreyi, este încă un copil, dar feminitatea se manifestă în ea, pentru că e inconștient îndrăgostită de Allan și geloasă pe relația lui cu Maitreyi; în Maitreyi, adolescenta se transformă în femeie, jocurile ei fiind un amestec de inocență și senzualitate, pe când doamna Sen e ipostaza maternă a feminității și o imagine a viitorului posibil al fiicelor ei. Cele trei femei îl cuceresc pe Allan prin familiaritatea de care dau dovadă, iar apropierea lui Maitreyi e interpretată inițial de acesta drept o tentativă de a-l seduce. Ulterior, el află că familia Sen vroia să-l adopte și că Maitreyi nu se poate căsători cu el, pentru că familia ei face parte din casta brahmanilor, cea mai nobilă, iar o mezalianță ar duce la excluderea din societate. Astfel că, în momentul în care Chabu – prima victimă a iubirii celor doi, pentru că, într-un acces de vină și de nebunie, încearcă să se sinucidă și moare la scurt timp – îi trădează pe Allan și pe Maitreyi, domnul Sen îl dă afară din casă pe Allan. Acesta rătăcește pe

Scanned with OKEN Scanner

străzile orașului și se retrage apoi într-un bungalow din Himalaya pentru a își vindeca rănile, iar Maitreyi se dă unui vânzător de fructe, sperând că va fi alungată de acasă. Allan își revine după experiența devastatoare, însă nevoia de a o revedea pe Maitreyi nu dispare, în vreme ce Maitreyi, consumată de iubirea intensă, îl idealizează pe Allan și îl percepe ca pe un soare sau un zeu, distanțându-se de realitatea fizică și materială a iubirii lor.

- La nivelul tehnicilor narative, în *Maitreyi* se remarcă un element de noutate: dedublarea personajului-narator și, de aici, dublarea perspectivei temporale. Romanul e construit ca o rescriere a jurnalului lui Allan, început în perioada mutării în casa lui Narendra Sen. Notațiile din jurnal, cvasi-simultane momentelor relatate, realizate din perspectiva naratorului care nu știe finalul evenimentelor, sunt dublate de perspectiva ulterioară, a naratorului din roman, care știe deja finalul relației cu Maitreyi. Autenticitatea crește, în sensul că perspectiva ulterioară o deconstruiește pe cea inițială prin detaliile pe care Allan le află pe parcurs de la Maitreyi. De exemplu, el crede inițial că Maitreyi cochetează și că e îndrăgostită, însă pe parcurs află că Maitreyi își propusese să îl iubească precum o soră, pentru că tatăl ei dorea să-l înfieze pe Allan.
- De aici reiese o consecință importantă în privința construcției personajului: Allan, personajul-narator, este redat din două perspective – cea inițială, a europeanului care privește detașat și lucid lumea și greșește în interpretarea gesturilor și a comportamentului lui Maitreyi și cea ulterioară, a individului transformat de experiența iubirii, care se autoanalizează critic și ironic, se distanțează de sine și are revelația unității cosmice conferite de dragoste. Europeanul cartezian și îndrăgostitul convertit conviețuiesc astfel și apar concomitent pentru a dubla și perspectiva asupra evenimentelor.
- Conflictele din roman, deși rezultă din problematica *străinului*, acționează pe multiple paliere: social, cultural, ontologic și chiar scriptural. În primul rând, gelozia lui Allan pe șuvița de păr a lui Tagore, pe șoferul care o masează pe Maitreyi sau pe iubirea acesteia pentru un copac *șapte-degete* sunt praguri peste care europeanul – ipostaza *străinului* în această lume orientală – trebuie să treacă pentru a avea acces la absolutul erotic. La acest nivel, se poate vorbi de un prim conflict, cultural, dintre cele două percepții asupra erosului: cea indică, iubirea ca dăruire totală și ca panteism și cea europeană, iubirea ca posesie totală și ca individualism. În acest sens, e semnificativ faptul că cei doi nu pot rămâne împreună, din cauza tabuurilor sociale. Căsătoria dintre Maitreyi și Allan ar însemna excluderea familiei Sen din casta brahmanilor, cea mai nobilă, iar impedimentul social din calea experienței ontologice accentuează tragismul poveștii de dragoste. În al doilea rând, frustrarea din incipit a lui Allan, care nu își mai amintește ziua exactă când a cunoscut-o pe Maitreyi, provine din imposibilitatea *de a retrăi aievea mirarea* sa, deci de a se identifica cu Allan din trecut, cu sine, și aici deja e schițat un alt conflict din roman, conflictul interior al lui Allan, care, prin experiența iubirii, se înstrăinează de sine. La nivel scriptural, cele două ipostaze ale lui Allan – europeanul cartezian și îndrăgostitul convertit – sunt date de inserarea paginilor de jurnal în textul romanului. Ele apar concomitent pentru a dubla și perspectiva asupra evenimentelor, iar formula romanescă surprinde transformarea prin conflictul dintre cei doi naratori,

Scanned with OKEN Scanner

Allan din jurnal, atacat și criticat în permanență de *Allan din roman*. Tocmai de aceea, jurnalul e dublat de roman, experiența de concretizarea ei, conflictul manifestându-se, de data aceasta, la nivelul concretizării experienței, pentru că numai *naratorul din roman* poate concretiza această experiență, *naratorul din jurnal* doar o suportă.

2. Ilustrarea trăsăturilor incipitului

- Incipitul din *Maitreyi* este de tip *ex abrupto*, specific romanelor moderne, a căror miză e autenticitatea. În prima frază sunt stabilite perspectiva narativă – *împreună cu* –, tipul de narator – subiectiv, uniscient și implicat – și relația dintre el și Maitreyi: *Am șovăit atâta în fața acestui caiet, pentru că n-am izbutit să aflu încă ziua precisă când am cunoscut-o pe Maitreyi. În însemnările mele din acel an n-am găsit nimic [...] Și dacă sufăr oarecum începând această povestire, e tocmai pentru că nu știu cum să evoc figura ei de-atunci și nu pot retrăi aievea mirarea mea, nesiguranța și turburarea celor dintâi întâlniri.* Naratorul acesta, despre care aflăm în paragraful următor că se cheamă Allan, își anunță din primul paragraf drama, precum și modalitatea în care își redactează textul. El se percepe drept cel care scrie, el e cel care stă *în fața acestui caiet*, așadar scriitorul. N. Manolescu îl consideră chiar un *autor implicat*. Pe lângă ipostaza de autor implicat, Allan amintește și de *însemnările* [...] *din acel an*, deci de documentele simultane relației pe care o evocă în roman, mai precis, de jurnalul pe care îl va insera și comenta în paginile romanului. Nu în ultimul rând, referirea la suferința provocată de imposibilitatea rememorării și retrăirii primelor întâlniri cu Maitreyi anunță tema romanului – iubirea –, dar semnalează și deznodământul relației, pentru că tentativa de recuperare a lui Maitreyi din trecut implică, într-un anumit grad, pierderea ei în prezentul relatării.

3. Comentarea particularităților construcției finalului

- Ultima secvență din roman surprinde întâlnirea dintre Allan și J., un nepot al doamnei Sen, care îi spune lui Allan că Maitreyi s-a dat unui vânzător de fructe într-o încercare disperată de a-și convinge părinții să o alunge de acasă. Însă familia refuză acest lucru și încearcă să mușamalizeze sarcina fetei. Astfel, deznodământul poveștii este redat prin intermediul unui personaj-informator. Conștiința lui Allan se zbate între vina de a nu fi citit scrisorile de la Khokha, nevoia de a o revedea pe Maitreyi și interdicția impusă de Narendra Sen de a nu o mai căuta pe fată. Notațiile disparate din final – asemănătoare cu cele din jurnal, în perioada de criză, când familia lui Maitreyi află de relația dintre cei doi – conferă un caracter deschis textului, provenit din indecizia lui Allan: *Sunt ceasuri de când mă gândesc. Și nu pot face nimic. Să telegrafiez lui Sen? Să scriu Maitreyiei?... Simt că a făcut asta pentru mine. Dacă aș fi citit scrisorile aduse de Khokha... Poate plănuise ea ceva. Sunt foarte turbure acum, foarte turbure. Și vreau totuși să scriu aici tot, tot. ...Și dacă n-ar fi decât o păcăleală a dragostei mele? De ce să cred? De unde știu? Aș vrea să privesc ochii Maitreyiei...* Indecizia, imposibilitatea de a acționa, nesiguranța trăirilor semnifică, pe de o parte, dezordinea interioară a personajului, care încă nu e vindecat de iubirea devastatoare pentru Maitreyi, iar, pe de altă parte, dezordinea din realitatea pe care romanul vrea să o ordoneze, căreia vrea să îi dea un sens. Dorința din final exprimă atât iubirea lui Allan pentru Maitreyi, cât și scindarea interioară a

Scanned with OKEN Scanner

acestuia: el e conștient că doar alături de Maitreyi se poate simți complet și sigur. În plus, interpretarea gestului nebunesc al fetei ca un sacrificiu adus iubirii lor trădează legătura puternică dintre cei doi, semnificativ fiind faptul că Allan *simte*, nu *știe* – așadar, conștiința sacrificiului ei nu e dedusă logic, ci spiritual.

4. Exprimarea unei opinii argumentate despre semnificațiile relației dintre incipitul și finalul romanului ales

- În opinia mea, incipitul și finalul romanului *Maitreyi* de Mircea Eliade au rolul de a suspenda autonomia tradițională a lumii ficționale și de a prelungi ficțiunea dincolo de marginile romanului, prin deschiderea finalului și prin autenticitatea scriiturii.
- În primul rând, absența simetriei dintre incipit și final, precum și caracterul deschis al finalului anulează caracterul autonom al lumii ficționale, care pare o prelungire a lumii reale. Romanul începe cu nesiguranța lui Allan în privința primelor întâlniri cu Maitreyi, după care personajul încearcă să restituie experiența iubirii dintre el și Maitreyi, pe baza jurnalului din acea perioadă, pentru ca romanul să se termine în aceeași notă de nesiguranță ca jurnalul din perioada relației, cu posibilitățile de a acționa pe care Allan le evaluează fără a se hotărî. Însă acțiunea nu e încheiată, numai posibilitatea lui Allan de a acționa e suspendată momentan, ceva trebuie să se întâmple după acel optativ *Aș vrea* din ultima frază.
- În al doilea rând, autonomia e suspendată și de ideologia autenticității promovată în acest text. Lumea ficțională nu mai *re*-prezintă realitatea precum o casă de păpuși, ci redă tocmai drama individului care nu mai are acces la o totalitate. De aici scriitura subiectivă, de aici începutul și finalul sub semnul persoanei I, a subiectului care *șoväie* și care *vrea* – sunt chiar verbele care deschid și închid acțiunea, între aceste două limite fiind captată experiența devastatoare, care i-a arătat personajului-narator că totalitatea e posibilă, deși nu poate fi permanentă.
- În concluzie, incipitul de tip *ex abrupto* din romanul experienței are rolul de a autentifica ficțiunea modernă. Autentificare e susținută la nivelul strategiilor narative pe parcursul acțiunii, în timp ce finalul deschis anulează autonomia lumii ficționale, prelungind ficțiunea în realitate și experiența narativă în trăirea receptorului.

Cristina Gogâță

VARIANTA 39

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *direcția modernistă* promovată de E. Lovinescu în cultura română, ilustrându-ți punctul de vedere prin referirea la un *text narativ/poetic/dramatic* adecvat, aparținând unuia dintre autorii canonici (Tudor Arghezi, Ion Barbu sau Camil Petrescu).

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza*.

Scanned with OKEN Scanner

Eseu argumentativ despre direcția modernistă promovată de Eugen Lovinescu, ilustrată printr-un text narativ

Textul ales: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, de Camil Petrescu

1. Ipoteză

- Valoarea estetică a unei scrieri este dată în clasicism de măsura în care autorul se adecvează la niște reguli compoziționale, stilistice, ba chiar tematice. Cu alte cuvinte, cel care se încumetă să scrie literatură trebuie să aleagă o măsură armonioasă a versurilor – dacă se manifestă prin poezie –, să folosească cu precădere anumite figuri de stil – cele superioare –, dar mai ales să își aleagă o temă nobilă. De aici rezultă inevitabilul caracter normativ al criteriilor care stabilesc valoarea unei opere. Astfel că, fiecare pretendent la statutul de literat caută să trateze aceleași teme prin, aproximativ, aceleași procedee, importantă fiind respectarea/imitarea convenției, iar nu inovația.
- Însă, odată cu epoca modernă, lucrurile se schimbă, iar noutatea este descoperită ca valoare pozitivă. Spiritul convențional este înlocuit, de asemenea, cu cel critic, iar artiștii devin cu atât mai valoroși, cu cât se împotrivesc înregimentării într-o convenție prestabilită. În consecință, odată cu romantismul și mai apoi cu modernismul, inovația a devenit un criteriu decisiv de atribuire a valorii.
- Conștient că relevanța estetică nu mai ține de perpetuarea unor modele uzate, Lovinescu încurajează inovația, de vreme ce, oricum, cultura română se află într-un decalaj istoric pronunțat față de civilizațiile occidentale. În acest sens, el formulează un criteriu în evaluarea scriitorilor contemporani lui – *scriitorii trebuie judecați și din punctul de vedere al caracterului de sincronism cu dezvoltarea vieții noastre sociale și culturale* – accentuând, pe de o parte, nevoia de adaptare a literarului la problemele omului contemporan, iar, pe de alta, imperativul sincronizării literaturii române cu aceea europeană.
- Prin urmare, implicat pe deplin în procesul dublei sincronizări, **Eugen Lovinescu remarcă și susține pertinent, la nivelul romanului, o evoluție de la *rural* la *urban***, adică – după cum însuși afirmă – de la *pufăitul moșului Gheorghe*, cu poveștile lui plictisitoare, la *jocurile tainice de sentimente*. Și tocmai problematica psihologică – în fond, ce altceva pot însemna sintagmele *jocuri tainice de sentimente?* – reprezintă pentru autorul *Istoriei civilizației române moderne* (1924-1925) drumul pe care romanul românesc va trebui să meargă.
- De aceea, în ședințele cenaclului *Sburătorul*, organizate chiar în propria sa locuință, Lovinescu promovează tineri scriitori ce îi împărtășesc viziunea, îndrumându-le proiectele, ba chiar intervenind decisiv în revizuirea unor pasaje din creațiile lor. Printre aceștia se remarcă în mod deosebit un prozator ce-l impresionează pe critic prin încrâncenarea cu care își susține ideile. Este vorba de Camil Petrescu, un promotor tot atât de categoric al prozei subiectiv-psihologice. Astfel, în timp ce teoreticianul direcției moderniste în literatura română poate fi considerat fără dubii Eugen Lovinescu, cel care materializează în proză la cel mai înalt nivel noua orientare cultural-literară rămâne Camil Petrescu. El reușește să împlinească deziderateleleovinesciene, diferențiindu-se de prozatorii realist-obiectivi prin

Scanned with OKEN Scanner

publicarea în 1930 a romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, scriere psihologică ce revoluționează aproape la toate nivelele construcția romanului românesc.

2. Argumentare

— Argument I —

▪ În primul rând, viziunea subiectivă camilpetresciană asupra lumii din *Ultima noapte...* reclamă o filtrare a întregii acțiuni prin vocea unui personaj implicat. Astfel, **perspectiva narativă aparține unui narator de persoana I**, care nu poate decât să redea un punct de vedere unic și subiectiv asupra evenimentelor exterioare. Cu toate că omogenitatea lumii reprezentate are de pierdut, ceea ce câștigă o astfel de formulă este **efectul de autenticitate**. De fapt, în spiritul romanului modern, Camil Petrescu nu uită să își motiveze această focalizare exclusiv interioară – viziunea narativă *împreună cu* – mandatându-și personajul-narator să mărturisească rostul și rolul unei atare abordări: *Astăzi, când le scriu pe hârtie, îmi dau seama, iar și iar, că tot ce povestesc nu are importanță decât pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite. Pentru mine însă, care nu trăiesc decât o singură dată în desfășurarea lumii, ele au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei, decât șirurile de dinastii egiptene, decât ciocnirile de aștri în necuprins, căci singura existență reală e aceea a conștiinței.* Protagonistul *Ultimei nopți...*, Ștefan Gheorghiu, ale cărui cuvinte sunt reproduse în fragmentul citat, reia, în consecință, ideile exprimate chiar de Camil Petrescu în conferința dedicată formelor literare adecvate sensibilității contemporane, anume *Noua structură și opera lui Marcel Proust*: *Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu* [...] *Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti* [...] *Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic* [...] *Din mine însumi, eu nu pot ieși* [...] *Orice aș face, eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi.* Folosindu-și personajul pentru a promova ideologia literară a autenticității și subiectivității moderniste, autorul pune la îndoială sinceritatea naratorului obiectiv și îi denunță artificialitatea demersului. Cu atât mai mult cu cât, alegând două suprateme ale literaturii universale – dragostea și moartea –, prozatorul reușește să demonstreze cum evenimentele esențiale din existența omului pot fi redimensionate doar prin investigarea efectelor acestora asupra lumii interioare a individului. De exemplu, o poveste de dragoste aparent banală dintre doi studenți, care trece lin într-o căsnicie destabilizată de moștenirea unei averi, pentru a degenera în scurt timp într-o despărțire, se încarcă de semnificații datorită implicațiilor acestei relații asupra subiectivității bărbatului. Doar în acest fel istoria celor doi tineri – Ștefan și Ela – reușește să depășească tipologia clasică a relației eșuate. Căci nu există nicio certitudine asupra evoluției iubirii celor doi, de vreme ce doar unul dintre actanți se confesează.

— Argument II —

▪ În al doilea rând, perspectiva narativă subiectivă a romanului camilpetrescian determină și un **nou statut al personajului**. Tocmai pentru că se bazează pe existența unor trăiri interioare complexe capabile să susțină desfășurarea unei întregi acțiuni, protagonistul-narator trebuie selectat dintr-o anumită categorie socială. Deoarece este evident că dramele și interpretările obsesive ale lui Gheorghidiu nu ar putea fi

Scanned with OKEN Scanner

caracteristice unui individ cu o psihologie primitivă. În acest sens statutul de intelectual al eroului conferă și credibilitatea perspectivei.

▪ Numai că, deși toți din jurul său îl consideră un intelectual lucid, îndrăgostit de absolut și un inadaptat social, Ștefan nu poate fi încadrat într-o tipologie anume. Mai relevante în *Ultima noapte...* rămân elementele care îl diferențiază de ceilalți intelectuali, decât însușirile ce l-ar putea înseria. În fond, tot cu preocupări intelectualiste este și frumoasa Ela, o merituoasă studentă la filologie. Însă cu greu și-o poate închipui vreun cititor pe soția eroului interpretând cu atâta patimă fiece fapt banal ori autoanalizându-se în exces asemenea soțului ei, *un tip imposibil care complică absolut orice întâmplare,* după cum însuși se portretizează. Convins că *nu există decât o singură lume, aceea a reprezentărilor,* [că] *nu putem avea în simțuri, și deci în minte decât ora și locul nostru,* restul fiind înlocuit *cu imagini false, convenționale care nu corespund la nimic,* protagonistul lui Camil Petrescu reușește să destabilizeze până și coerența pe care singur a conferit-o lumii. Iar în finalul romanului Ștefan apare ca un individ ce respinge ideea că Absolutul poate fi atins prin dragoste sau filozofie, obsesiile sale de-o viață.

▪ Așadar, adaptându-și personajul viziunii subiective și individualiste despre lume, prozatorul nici n-ar fi putut să mizeze pe un personaj tipologic. Căci nu se poate reda, la urma urmei, o interioritate a tuturor sau, cum observă N. Manolescu, *mai multe subiectivități nu fac o obiectivitate.*

— Argument III —

▪ De asemenea, dacă trăirile personajului sunt exclusiv subiective, nici **timpul narațiunii** nu mai urmează cronologia lumii reale. Fără a prelua tehnica memoriei involuntare a lui Marcel Proust, Camil Petrescu își construiește întregul roman la confluența dintre timpul cronologic și cel psihologic. În funcție de aceste modalități de ordonare a temporalității se structurează și cele două părți ale romanului. Astfel, *cartea întâi,* care *e o fabulație, e adică născocită,* după cum insistă chiar autorul, s-ar organiza în funcție de timpul subiectiv al rememorării voluntare a protagonistului, pe când cartea a doua, *construită după memorialul de campanie al autorului împrumutat cu amănunte cu tot eroului,* urmează un timp obiectiv, adică o dezvoltare cronologică. Această strategie de gestionare a timpului are ca principal scop obținerea efectului de autenticitate. Ea se îndepărtează în mod evident de construcția realist-obiectivă fundamentată pe utilizarea unei singure perspective asupra temporalității, anume respectarea curgerii convenționale a vremii.

▪ Pe de altă parte, combinarea timpului fizic cu cel interior dă seama și de nivelul la care era asimilat psihologismul în literatura română interbelică. Căci, deși pare a începe rememorarea relației cu Ela într-un mod întâmplător – discuția de la popotă – Ștefan nu redă disparat evenimentele, dimpotrivă, le ordonează cronologic. Pentru că, spre deosebire de eroul lui Proust, personajul-narator camilpetrescian nu retrăiește trecutul, ci îl interpretează. Tot o metodă necanonică utilizează Camil Petrescu și în cazul abordării timpului obiectiv, din moment ce cronologia vine să susțină o scriere de autentificare – jurnalul de front –, iar nu de obiectivare cum se întâmplă în romanul realist-clasic.

— Argument IV —

▪ Nu în ultimul rând, deși o serie de comentatori au văzut în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* două romane independente, coerența proiectului

Scanned with OKEN Scanner

camilpetrescian provine atât din faptul că evenimentele sunt relatate de o voce unică, cât și din **tehnica analizei psihologice** specifică ambelor părți. Diferite ca formulă, confesiunea relației ratate seamănă cu notația diaristică de pe front, prin aceea că personajul încearcă în amândouă cazurile să cunoască lumea și să se descopere pe sine. Fie că este vorba despre dezamăgirile conjugale sau despre disperarea din timpul războiului, Gheorghidiu își face timp să se oprească asupra fiecărui detaliu pe care îl dezvoltă analitic, investind cu semnificație până și cele mai nesemnificative aspecte. Prin intermediul acestei neobosite sondări psihologice, eroul reușește să relaționeze experiența dragostei cu cea a războiului. De exemplu, conștiința că moartea e iminentă îl determină pe Gheorghidiu să anuleze orice gând legat de iubirea cu Ela: *îmi fulgeră o clipă prin minte să fug la Câmpulung, să am o explicație cu nevastă-mea. Risc cel mult să fiu împușcat... Tot voi muri la noapte... Ce să-mi explice? Ce importanță mai au pentru mine lămuririle ei? Tot ce a fost aseară, absolut tot e parcă numai văzut și înțeles de mine, nu și simțit.* În acest fel, prin introspecție și monolog interior, protagonistul ajunge să interpreteze cele două experiențe fundamentale ca fețe ale aceleiași monede, așa cum rezultă din gândurile sale din momentul așteptării sângerosului contraatac: *Apăsarea asta, de a nu cunoaște ceea ce se întâmplă înainte, știu acum că e, în război, pentru unii de neîndurat, așa cum de neîndurat mi-era, în ajun, incertitudinea dacă sunt înșelat sau nu.*

3. Concluzie

▪ În concluzie, din dorința de a da autenticitate narațiunii, Camil Petrescu combină un fragment autobiografic cu o poveste fictivă, atribuind perspectiva narativă unui personaj imposibil de încadrat într-o tipologie. Mai mult, prin folosirea analizei psihologice ca tehnică predilectă și prin ordonarea majorității evenimentelor în funcție de un timp interior, autorul *Ultimei nopți...* construiește primul roman psihologic românesc, pe deplin sincronizat cu tendințele literare occidentale. Din acest punct de vedere, dacă sunt luate în calcul criteriile lovinesciene de evaluare a prozei, cu siguranță judecata critică nu ar putea fi decât valorizatoare.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 40

Scrie un eseu de 2–3 pagini în care să prezinți *tema/temele* și *viziunea despre lume*, reflectate într-un *roman* din *perioada postbelică*. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– evidențierea tipului de roman pentru care ai optat și a trăsăturilor care fac posibilă încadrarea într-o tipologie, într-un curent cultural/literar, într-o perioadă sau într-o orientare tematică;

– prezentarea temei/temelor romanului, reflectată/reflectate în textul narativ ales, prin referire la două episoade/secvențe narative;

– sublinierea a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume a autorului/a naratorului (de exemplu: *acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, particularități ale compoziției, perspectivă narativă, tehnici narative, construcția personajului, modalități de caracterizare, limbaj* etc.);

Scanned with OKEN Scanner

– exprimarea unei opinii argumentate despre modul în care tema/temele și viziunea despre lume sunt reflectate în romanul ales.

rezolvare

Tema și viziunea despre lume într-un roman postbelic studiat
Textul ales: *Morometii*, de Marin Preda

▪ Fiecare roman construiește o lume, una ficțională, desigur, însă una care expune probleme și caută soluții. Indiferent de perioadă, de curent sau de formula estetică, romanul prezintă o viziune despre lume pe care o sintetizează într-o temă. Astfel, romanul realist încearcă să reprezinte lumea reală în sensul realizării unui duplicat al realității prin personajele tip, prin impresia de verosimilitate – *mimesis* – și prin abordarea unor teme de actualitate în epoca ridicării burgheziei, precum banul sau parvenitismul, în vreme ce romanul modern încearcă să reprezinte viziunea individului asupra lumii prin recursul la elemente de autenticitate precum narațiunea subiectivă, pluriperspectivismul, investigația psihologică și prin abordarea unor teme ca alienarea, lipsa comunicării sau iubirea. Dacă romancierii moderni construiesc lumi relativizate, cei tradiționali au certitudinea unei lumi ficționale coerente și complete. Marin Preda reușește să combine cele două maniere discutate mai sus prin crearea unei lumi complete, însă lipsite de coerență, într-un echilibru precar și surprinsă într-un moment de criză.

1. Evidențierea tipului de roman ales și a trăsăturilor care fac posibilă încadrarea într-o tipologie, într-un curent cultural/literar, într-o perioadă sau într-o orientare tematică

▪ Romanul *Morometii* de Marin Preda este format din două volume publicate în 1955, respectiv 1967. Prin construcție și prin strategiile sale narative textul este o sinteză de tradiție și modernitate, iar prin temă, subiect și mesaj, romanul poate fi încadrat în orientarea din literatura română postbelică ce tratează *obsedantul deceniu*. Sintagma *obsedantul deceniu* îi aparține chiar autorului și prin ea Preda caracterizează acele texte postbelice al căror subiect este instaurarea comunismului bolșevic în mediul românesc în anii '50. Cele două volume sunt unitare atât prin temă – deruralizarea –, cât și prin viziunea asupra lumii: intrarea în criză a lumii de tip tradițional o dată prin intruziunea ordinii capitaliste, iar a doua oară prin intervenția brutală în universul rural a utopiei comuniste.

2. Prezentarea temei romanului, reflectată în textul narativ ales, prin referire la două episoade/secvențe narative

▪ În lumea lui Moromete, condusă de un sistem de valori arhaic – pământ, recolte, animale – taxele presupun bani, deci transformarea acestor bunuri, alienarea lor. Din acest punct de vedere, e important faptul că, pentru a rezolva crizele financiare, Moromete nu vinde din recoltă, ci vinde salcâmul și pământul pe care încercase să îl păstreze intact pentru copii. Astfel, sistemul de valori tradițional intră în criză, iar individul se transformă din stăpân al unor bunuri în intermediar între bunuri și bani.

Scanned with OKEN Scanner

- O scenă semnificativă în acest sens e tăierea salcâmului. Moromete decide să îi vândă acest salcâm vecinului său, Tudor Bălosu, pentru a avea bani să își plătească impozitele. Secvența e construită în manieră comportamentistă, sunt redate doar gesturile și replicile personajelor. Abia în momentul în care familia și vecinii îl întreabă pe Moromete de ce a tăiat salcâmul se dezvăluie latura tragică a actului lui Moromete și semnificația deosebită a salcâmului pentru toți locuitorii satului: copacul era o *axis mundi*, un centru de stabilitate, a cărui absență e resimțită ca un gol, chiar și păsările sunt dezorientate de lipsa sa, în vreme ce oamenii sunt speriați, simt fără a conștientiza că ceva grav e pe cale să se producă. Nimeni nu pricepe de ce Moromete tulbură ordinea și liniștea acelei lumi în care salcâmul patrona jocurile copiilor, oferea umbră și un punct de referință. Moromete este singurul care înțelege gravitatea actului său, gravitate pe care încearcă să o ascundă sub masca acelui *să se mire proștii*, oferit ca răspuns celor care îl întreabă de ce a tăiat salcâmul.
- Un alt episod semnificativ pentru redarea crizei lumii arhaice este cel în care Moromete merge pe lotul său de pământ, după ce află de planurile fiilor mai mari, pentru care lumea în care trăiește tatăl lor este una învechită. Fluxul gândurilor lui Ilie e redat inițial prin intermediul stilului indirect liber, iar apoi la persoana I, întrebările și exclamațiile retorice ale tatălui trădat de copii construind drama acestui *cel din urmă țăran*, cum îl numește criticul N. Manolescu. Practic acesta e momentul în care Moromete realizează amploarea conflictului dintre cele două lumi – cea tradițională, reprezentată de tată, și cea modernă, reprezentată de fiii atrași de puterea banului. El realizează că cele două generații trăiesc în timpuri diferite și se conduc după principii diferite, iar conflictul dintre cele două tipuri de existență e iremediabil.

3. Sublinierea a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume a autorului/a naratorului

- Viziunea despre lume este redată inclusiv la nivelul organizării discursului narativ, prin trecerea de la tradiție la modernitate. În privința aspectelor tradiționale de construcție a romanului, se remarcă, în primul rând, simetria incipit-final, prin referirea la timp. Dacă la început timpul are răbdare cu oamenii și *viața se scurge fără conflicte mari*, în finalul romanului timpul pare că *nu mai are răbdare cu oamenii*. Astfel, între aceste două cadre se produce schimbarea de mentalitate, între aceste două referiri are loc intrarea în criză a lumii tradiționale și trecerea de la permanența ritmurilor temporale arhaice la imprevizibilitatea timpului istoric.
- În al doilea rând, la nivelul construcției subiectului, cele două tipuri de temporalitate se regăsesc în intervalele temporale în care se desfășoară acțiunea celor trei părți ale romanului: prima parte acoperă intervalul unei zile, a doua parte se desfășoară pe parcursul a două săptămâni, iar a treia parte cuprinde aproximativ două luni. Astfel, ritmul narativ este inițial lent, iar pe parcurs se accelerează, ajungându-se ca în final să fie relatate pe o jumătate de pagină toate evenimentele care urmează fugii celor doi frați la București.
- În al treilea rând, în privința perspectivei narative, se remarcă limitarea omniscienței naratoriale prin introducerea personajelor cu rol de reflectori sau de informatori. Naratorul pierde privilegiul omniscienței în lumea pe care o construiește,

Scanned with OKEN Scanner

o lume nesigură și frământată de conflicte. Personajele-reflectori sunt Ilie Moromete în volumul I și Niculae în volumul al doilea, iar rolul lor este de a conduce naratorul, de a construi lumea ficțională din perspectiva lor și ca urmare a mișcărilor lor. De exemplu, imaginea satului este construită în timp ce naratorul îl urmărește pe Moromete pe drum, casele și oamenii ocupându-și locul în ritmul pașilor lui Ilie. Informatorii sunt cei care relatează evenimente inaccesibile naratorului, cum ar fi episodul de la moara lui Aristide, relatat de Ion al lui Miai, sau vizita lui Moromete la București, relatată de Parizianu.

- Din punct de vedere al tehnicilor narative, comportamentismul utilizat uneori creează tensiune narativă prin eliminarea sondării psihologiei personajelor, precum în scena tăierii salcâmului. Pe de altă parte, stilul indirect liber îi permite naratorului să își asume perspectiva unui personaj și să restituie episoade importante din trecutul unor personaje, cum se procedează în capitolul în care Moromete nu poate dormi, iar Catrina se gândește la motivele insomniei soțului, pentru ca apoi perspectiva să îi fie atribuită lui Moromete pentru a se reconstitui istoria familiei și conflictele cu autoritățile sau cele dintre membrii familiei.

4. Exprimarea unei opinii argumentate, despre modul în care tema și viziunea despre lume sunt reflectate în textul ales

- În opinia mea, romanul *Morometii* surprinde atât deruralizarea și criza lumii arhaice – la nivelul conținutului și al semnificațiilor –, cât și trecerea de la modalitatea tradițională de a concepe romanul la cea modernă – prin nivelul strategiilor narative. Dacă destinul personajului central este tragic și lumea pe care el încearcă să o transmită copiilor săi e distrusă, la nivelul strategiilor narative se remarcă același destin al naratorului tradițional, omniscient, omniprezent, obiectiv și detașat. Naratorul își pierde privilegiile omniscienței și e condiționat de perspectiva personajelor, iar relativizarea perspectivei naratoriale e un efect al crizei lumii tradiționale.

Cristina Gogâță

VARIANTA 41

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *relația dintre incipit* și *final* într-un *roman* studiat, aparținând *perioadei postbelice*. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– prezentarea a patru componente de structură și/sau de compoziție a romanului pentru care ai optat (de exemplu: *temă, viziune despre lume, construcția subiectului, particularități ale compoziției, perspectivă narativă, tehnici narative, secvență narativă, episod, relații temporale și spațiale, personaj, modalități de caracterizare a personajului* etc.);
– ilustrarea trăsăturilor *incipitului*, prin referire la textul narativ ales;
– comentarea particularităților construcției *finalului* în textul narativ ales;
– exprimarea unei opinii argumentate despre semnificația/semnificațiile relației dintre incipitul și finalul romanului ales.

Scanned with OKEN Scanner

Relația incipit–final într-un roman postbelic
Textul ales: *Morometii*, de Marin Preda

▪ Dacă romanul poate fi definit drept „istoria unui eșec" din punct de vedere al conținutului, această specie literară se remarcă, din punct de vedere al construcției, prin complexitate. Indiferent de mesajul pe care îl transmite, începutul romanului trebuie să constituie o atragere spre lectură a cititorului. Dacă romanul modern începe de regulă *ex abrupto*, adică din mijlocul lumii pe care o construiește, romanul tradițional mizează pe tehnica familiarizării treptate cu lumea ficțională, pe începuturile lente, descriptive și purtătoare de semnificații simbolice. Lumea pe care o construiește romanul modern e autentică, în vreme ce lumea pe care o construiește romanul tradițional e una verosimilă – de aici necesitatea detaliilor, a unei ordini spațio-temporale prestabilite. Sintagma rebreniană de roman „corp sferoid" se poate aplica și romanului *Morometii*, de M. Preda – un roman sau o lume care începe și se termină cu sine însăși.

1. Prezentarea a patru elemente de structură și/sau de compoziție a romanului

▪ Romanul *Morometii*, de Marin Preda, este format din două volume publicate în 1955, respectiv 1967. Cele două volume sunt unitare atât prin temă – deruralizarea –, cât și prin viziunea asupra lumii: intrarea în criză a lumii de tip tradițional prin intruziunea ordinii capitaliste, în primul volum, și prin intervenția brutală în universul rural a utopiei comuniste, în al doilea volum. Deși unitare, volumele pot fi privite și individual, pentru că lumea pe care o construiește fiecare dintre ele e coerentă și completă: în primul volum e lumea tatălui, iar în al doilea cea a fiului, după cum remarcă N. Manolescu.

▪ Reperele spațio-temporale ale acțiunii sunt clar definite: *În câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al Doilea Război Mondial*, la începutul verii. Astfel, incipitul romanului creează un orizont de așteptare specific literaturii realiste. Acțiunea este plasată în mediul rural și se derulează pe parcursul a câtorva luni în primul volum.

▪ Din punct de vedere al compoziției, volumul I al romanului e format din trei părți: prima parte cuprinde evenimentele desfășurate pe parcursul unei zile, a doua parte acoperă un interval de aproximativ două săptămâni, iar ultima parte cuprinde evenimentele din următoarele două luni. Astfel, compoziția romanului reflectă transformările din planul social, transformări în urma cărora timpul nu mai este de partea oamenilor, nu mai are răbdare cu ei. În plus, fiecare din cele trei părți ale romanului se deschide printr-o secvență monografică: cina, jocul și secerișul.

▪ În privința construcției subiectului, prima parte a romanului se constituie într-un preambul, pentru că personajele sunt introduse în scenă, toate gesturile și reacțiile le sunt urmărite, relațiile dintre ele sunt analizate. Fiecare capitol din această primă parte aduce o completare a lumii ficționale: întoarcerea de la câmp, cina, relațiile dintre membrii familiei Moromete, biografia familiei, relațiile cu vecinii. De asemenea, în această primă parte sunt surprinse și scene monografice precum cina sau petrecerea serii. În a doua parte a romanului, ritmul narativ se accelerează, pentru că sunt exploatate conflictele: cel dintre Moromete și cei trei fii mai mari, Paraschiv,

Scanned with OKEN Scanner

Nilă și Achim, cel dintre Moromete și Niculae sau dintre Polina și familia ei, pe de o parte, și Polina și familia lui Biricâ, pe de altă parte. Conflictele din cadrul familiei Moromete au la bază dorința lui Moromete de a menține coordonatele unei lumi tradiționale, în care valorile sunt munca și proprietatea asupra pământului. Această nevoie a lui Ilie intră în contradicție cu dorințele copiilor săi: pe de o parte cu cele ale fiilor mai mari, care vor să transforme bunurile în bani, iar pe de altă parte cu cele ale lui Niculae, pentru care școala devine mai importantă decât agricultura. Ritmul narativ se accelerează pe parcursul celei de-a treia părți, iar Moromete resimte din ce în ce mai acut presiunea banilor pe care trebuie să îi dea. În paralel, fiii cei mari își pregătesc lovitura finală prin fuga la București cu caii, alături de Achim. Rămas fără cai, fără oi și fără sprijin din partea copiilor, Moromete e silit să vândă din pământ pentru a face față noii lumi. Represiunea acestui sistem bazat pe bani lasă urme în psihologia personajului, care, învins și trădat, se retrage în sine.

2. Ilustrarea trăsăturilor incipitului, prin referire la textul narativ ales

- Incipitul romanului cuprinde două părți: una expozitivă, în care sunt fixate reperele spațio-temporale ale acțiunii și personajele, și una dramatizată, în care e surprinsă discuția dintre Ilie Moromete și vecinul său, Tudor Bălosu.
- Prima parte a incipitului este relatată de un narator omniscient: *În câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al Doilea Război Mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare; viața se scurgea aici fără conflicte mari.* Acest *se pare* subliniază de la început aparența de liniște a vieții acestor oameni, aparență ce va fi spulberată pe parcursul narațiunii. În continuare sunt prezentate personajele centrale – membrii familiei Moromete –, precum și relațiile lor, care par niște obișnuințe: fetele se duc la scăldat, fiind prea copilăroase pentru a-și ajuta mama, băieții mai mari se sustrag de la treburile casnice pentru a se odihni sau chiar pentru a lenevi, mama pregătește singură masa, iar Ilie se îndreaptă spre uliță în căutarea cuiva cu care să discute. Sustragerile și retragerile tuturor atrag atenția de la început asupra lipsei de comunicare dintre membrii familiei, dar și asupra grupării lor: pe de o parte, Paraschiv, Nilă și Achim, iar pe de altă parte fetele, două grupuri care par unitare, iar apoi indivizii precum Moromete sau Catrina. De asemenea, e semnificativ faptul că Niculae nu apare în această primă secvență, deși este personajul central în al doilea volum.
- A doua parte a incipitului e dramatizată și surprinde conversația dintre Ilie Moromete și vecinul său, Tudor Bălosu. N. Manolescu remarcă faptul că aici naratorul abandonează omnisciența, perspectiva narativă fiind una *din afară*. Această parte surprinde *in nuce* tema romanului, viziunea despre lume, conflictul interior al lui Moromete, dar și conflictele exterioare cu autoritățile, precum și constantele psihologiei personajului: ironia, disimularea, amânarea. Toate aceste trei dominante ale personajului reies din replicile și reacțiile aleatorii ale lui Ilie: Bălosu îl întreabă pe Moromete dacă a terminat munca, în vreme ce Moromete îl înjură în șoaptă; Bălosu vrea să afle dacă Moromete îi vinde salcâmul, în vreme ce Moromete constată că va ploua; Bălosu îi precizează lui Moromete că Jupuitu va porni în ziua următoare să strângă taxele, iar Moromete își bagă caii înapoi în grajd. Toate aceste reacții ale lui Moromete au rolul de a-l tensiona pe celălalt și de a-i submina autoritatea, tactică pe care capul familiei o folosește în relațiile cu toți cunoscuții.

Scanned with OKEN Scanner

- Astfel, incipitul romanului fixează atât coordonatele acțiunii, cât și pe cele ale psihologiei personajelor și chiar ale naratorului, prin schimbările de strategie narativă.

3. Comentarea particularităților construcției finalului în *Morometii*

- Finalul textului concentrează în aproximativ o pagină toate evenimentele care urmează fugii celor doi frați mai mari la București: Moromete se întoarce de la câmp, unde încercase să își pună ordine în gânduri după ce aflase de planurile de trădare ale fiilor mai mari. Ajuns acasă, i se spune că Paraschiv și Nilă au plecat cu caii după ce au spart lada de zestre a fetelor, iar Moromete doarme plin de noroi pe mâini și pe ochi. Somnul lui poate fi interpretat și ca o moarte simbolică, o reîntoarcere la pământul pe care încercase toată viața să-l păstreze intact pentru copiii săi. După ce se trezește, îi vinde lui Bălosu pământul din spatele casei, deși Bălosu e lipsit de satisfacția de a-și vedea vecinul umilit. Cu banii obținuți de la Bălosu, Moromete își plătește datoriile la bancă, la Aristide și la primărie, își cumpără doi cai și îl înscrie pe Niculae la școală. Rămâne însă, de acum înainte, incertitudinea soluționării acestor probleme pe viitor: Moromete realizează că nu mai poate ocoli această lume pe care până atunci o respinsese și că singurul lucru care îi oferă siguranță este banul.
- Trădarea fiilor mai mari îl transformă radical pe Ilie, care nu se mai duce la întâlnirile din poiana lui Iocan, nu mai iese pe uliță, nu mai are poftă să vorbească. În final, Moromete e un învins, trădat atât de fii, cât și de lumea care se schimbă înainte ca oamenii să se adapteze: *Timpul nu mai avea răbdare* e propoziția care închide romanul. Astfel, e realizată simetria cu incipitul, prin referirea la timp, iar această simetrie accentuează și viziunea despre lume din roman: o lume care se schimbă și provoacă alienarea individului.

4. Exprimarea unei opinii argumentate despre semnificația/semnificațiile dintre incipitul și finalul romanului ales

- În opinia mea, simetria dintre incipitul și finalul romanului *Morometii* este un element de compoziție de factură tradițională, însă e exploatat într-o manieră modernă.
- În primul rând, incipitul și finalul textului sunt simetrice prin referirile la timp, însă în fiecare parte este surprins un tip diferit de temporalitate: dacă în incipit e vorba despre timpul răbdător, ale cărui ritmuri nu sunt resimțite ca amenințătoare pentru individ, în finalul textului timpul devine alienant, e în opoziție cu oamenii, se accelerează și provoacă schimbări majore.
- În al doilea rând, prin referirea la cel de-al Doilea Război Mondial, atât la început, cât și la sfârșit, e subliniată latura atroce a istoriei. Dacă în incipit acțiunea e plasată *cu câțiva ani înaintea celui de-al Doilea Război Mondial*, păstrându-se așadar o anumită indeterminare, la finalul textului cei *câțiva* ani devin *trei*: crește astfel determinarea și lumea ficțională e parcă aruncată în inevitabilul istoriei, iar odată cu acest lucru verosimilitatea textului se accentuează, pregătindu-se oarecum scena pentru volumul al doilea.
- În concluzie, incipitul și excipitul romanului *Morometii* îndeplinesc multiple roluri: conferă simetrie romanului și astfel accentuează impresia de coerență a lumii ficționale reprezentate în cadrul romanului, subliniază trecerea de la lumea arhaică la cea modernă, incipitul are o funcție de anticipare a acțiunii, dar și a modalităților de construcție, iar finalul anticipă contextul istoric al volumului al doilea și reglează conflictele din primul volum.

Cristina Gogâță

Scanned with OKEN Scanner

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *particularitățile de construcție a unui personaj* dintr-un *roman* studiat, aparținând *perioadei postbelice.* În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– prezentarea a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru realizarea personajului ales (de exemplu: *acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, perspectivă narativă, modalități de caracterizare, limbajele);*
– prezentarea statutului social, psihologic, moral etc. al personajului ales, prin raportare la conflictul/conflictele romanului studiat;
– relevarea principalei trăsături a personajului ales, ilustrată prin două episoade/secvențe narative/situații semnificative sau prin citate comentate;
– exprimarea unui punct de vedere argumentat, despre modul în care se reflectă o idee sau tema romanului în construcția personajului pentru care ai optat.

rezolvare

Particularități de construcție a unui personaj dintr-un text narativ studiat, aparținând perioadei postbelice

Textul ales: *Morometii*, de Marin Preda

Un roman impresionează mai mult prin personajele pe care le creează: acestea pot fi iubite sau urâte, aprobate sau condamnate, prieteni sau dușmani, le putem admira sau desconsidera, ne putem interesa de soarta lor sau le-am crea alta, putem vărsa o lacrimă pentru ele sau îl putem condamna pe autor că le-a creat. Personajul e categoria centrală a epicului, pentru că produce identificarea sau autentificarea noastră în raport cu el, e un individ cu dominante umane, are sentimente și o viziune asupra vieții. De la roman la roman, de la curent la curent și de la autor la autor, personajele privesc viața diferit și au o filozofie de existență explicită, care reiese din acțiunile și raporturile lor cu ceilalți, iar aceste viziuni asupra existenței îi împart, la limită, în învingători și învinși. Un astfel de învins – nu în propriile concepții, ci prin ale celorlalți – este Ilie Moromete, personajul central din romanul *Morometii.*

1. Patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru realizarea personajului ales

- Romanul *Morometii*, de Marin Preda, este format din două volume, publicate în 1955, respectiv 1967. Cele două volume sunt unitare atât prin temă – deruralizarea –, cât și prin viziunea asupra lumii: intrarea în criză a lumii de tip tradițional, prin intruziunea ordinii capitaliste, în primul volum, și prin intervenția brutală în universul rural a utopiei comuniste, în al doilea volum. Deși unitare, volumele pot fi privite și individual, pentru că lumea pe care o construiește fiecare dintre ele e coerentă și completă: în primul volum e lumea tatălui, iar în al doilea cea a fiului, după cum remarcă N. Manolescu. Declinul lumii tradiționale e simbolizat de traiectoria personajului central al romanului, Ilie Moromete. Personaj principal, prin importanța

Scanned with OKEN Scanner

acțiunilor sale și prin numărul de apariții în economia textului, personaj exponențial, pentru că declinul său desemnează sfârșitul clasei țărănimii, personaj reflector, pentru că perspectiva sa o completează pe cea a naratorului, în special în primul volum, Ilie Moromete e un personaj de referință în literatura română postbelică.

- Reperele spațio-temporale sunt fixate chiar în incipitul textului: „În câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al Doilea Război Mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare; viața se scurgea aici fără conflicte mari". Acest „se pare" subliniază de la început aparența de liniște a vieții acestor oameni, aparență ce va fi spulberată pe parcursul narațiunii. Finalul primului volum e simetric cu incipitul, prin referirea la timp: „Timpul nu mai avea răbdare" e propoziția care închide romanul. Între aceste două repere, se produce o mutație în psihologia personajelor, în modul lor de a se raporta la lume, iar această transformare va fi explorată în volumul al doilea, care începe cu o interogație retorică: „În bine sau în rău se transformase Moromete?"

- Motoarele acțiunii romanului sunt conflictele dintre Moromete și apropiații săi, care nu îl înțeleg și nu îl mai acceptă: în primul rând, conflictul dintre Moromete și fiii mai mari, Paraschiv, Achim și Nilă, datorat concepțiilor diferite despre valori ale tatălui – pământul – și ale fiilor – banul. În al doilea rând, conflictul dintre Moromete și soția sa, Catrina, provine din faptul că Moromete refuză să treacă locul de casă pe numele Catrinei, deși aceasta își vânduse din pământ pentru ca familia să supraviețuiască în timpul foametei. În al treilea rând, Moromete e în conflict cu sora sa, Maria, poreclită Guica, pentru că aceasta îl învinovățește că s-a recăsătorit, deși Guica ar fi vrut să aibă ea grijă de copiii din prima căsătorie ai lui Moromete. Astfel, Guica îi învață pe fiii mai mari să își urască tatăl și în final îi convinge să fugă de acasă. Un alt conflict, secundar în primul volum, însă în prim-plan în al doilea volum, e cel dintre Moromete și fiul său mai mic, Niculae. Și acesta provine din modurile diferite de a se raporta la lume ale celor doi: Moromete nu înțelege de ce Niculae e atât de stângaci în ceea ce ține de muncă, în vreme ce Niculae vrea doar să studieze și să își depășească statutul de țăran. Deși secundare și animate de ironia cu care Moromete le tratează, conflictele cu autoritățile sunt simbolice pentru confruntarea dintre cele două lumi: cea tradițională, a lui Moromete, care își organizează viața în funcție de ritmurile cosmice, de recolte și de anotimpuri, și cea modernă, a lui Jupuitu și a reprezentanților băncilor, care se bazează pe termene, scadențe și date fixe.

- Acțiunea romanului se desfășoară în satul Siliștea-Gumești, în intervalul temporal 1937-1960. Deși există mai multe planuri narative, planul central e cel al familiei Moromete. Cursul evenimentelor vizează transformările aduse în psihologia personajului de noua lume, care exercită o influență puternică asupra fiilor lui Moromete. La nivel compozițional, volumul I se axează pe tehnica accelerării ritmului narativ: prima parte cuprinde evenimentele desfășurate pe parcursul unei zile, a doua parte acoperă un interval de aproximativ două săptămâni, iar ultima parte cuprinde evenimentele din următoarele două luni. Astfel, compoziția romanului reflectă transformările din planul social, transformări în urma cărora timpul nu mai este de partea oamenilor, nu mai are răbdare cu ei. Ilie Moromete, la început, e un personaj reflexiv, meditativ, ironic, capabil de disimulare, un individ căruia îi face plăcere să îi observe pe ceilalți și care are darul de a observa ceea ce altora le scapă. Pentru el, taxele către primărie sau rata la bancă sunt chestiuni abstracte,

Scanned with OKEN Scanner

care pot fi amânate, iar reprezentanții acestor instituții sunt motiv de spectacol. Însă optica lui Moromete se schimbă în momentul în care realizează că lumea pe care el voia să o transmită fiilor săi e respinsă de aceștia, astfel că drama tatălui trădat de copii îl transformă pe Moromete într-un ins retras, care își pierde plăcerea de a socializa, de a transforma lumea și existența într-un spectacol.

- Complexitatea acestui personaj este dată și de faptul că el este un personaj reflector. Naratorul își însușește perspectiva lui pentru a reda cu o mai mare acuratețe ideile și sentimentele personajului. Astfel, prin intermediul stilului indirect liber, frământările și drama „celui din urmă țăran", cum îl numește N. Manolescu, sunt redate nuanțat și precis.

2. Prezentarea statutului social, psihologic, moral etc. al personajului ales, prin raportare la conflictul/conflictele textului narativ studiat

- Inițial, Ilie Moromete e un învingător: țăran de mijloc, om respectat de membrii comunității, fără de care nu se pot începe discuțiile despre politică de duminică dimineața, cap de familie, care știe să își impună punctul de vedere și să calmeze certurile. Tacticile lui sunt ironia și disimularea. Prima e folosită ofensiv, ca în scena cinei, când Moromete o sfătuiește pe Catrina, supărată că au rămas fără brânză din cauza câinelui, să îi dea apă câinelui, că poate îi este sete după brânza mâncată, sau în episodul în care, după ce se arde cu ciorba la câmp, Moromete o întreabă pe Catrina de ce nu a încălzit mâncarea, făcându-i și pe ceilalți să se ardă. A doua tactică e folosită defensiv, ca în discuțiile lui Moromete cu Bălosu despre vânzarea salcâmului sau în dialogul cu Jupuitu, venit după taxe. Moromete creează diversiuni, se preface că nu aude întrebările celuilalt, discută despre altceva pentru a câștiga timp și pentru a submina autoritatea celor care vor ceva de la el – bani sau bunuri. Tactica aceasta e simbolică, pentru că reprezintă atitudinea personajului față de noua lume, pe care deocamdată nu o recunoaște, dar care îl va copleși – amânarea.
- Faptul că ceilalți – în special copiii – nu îl înțeleg pe Moromete se datorează lipsei de comunicare între membrii familiei: deși tatăl încearcă să le imprime cultul pământului și al muncii cinstite, tocmai pedagogia ironiei și a distanței e responsabilă de acest deficit de comunicare, vizibil în special în scena în care Moromete merge la serbarea de sfârșit de an școlar și e surprins să afle că Niculae e premiant, iar criza de friguri a mezinului e întâmpinată cu gesturi nesigure și care trădează emoția tatălui. Moromete nu își cunoaște copiii, nici pe Niculae, dar nici pe cei mari – Paraschiv, Nilă și Achim – care sunt manipulați de mătușa lor să își urască tatăl și să îl trădeze, fugind cu caii și cu oile la București. Trădarea fiilor mai mari e o lovitură puternică pentru Moromete, care înțelege că a eșuat în educarea copiilor și se retrage din viața socială. În volumul al doilea e urmărită traiectoria descendentă a personajului, părăsit acum și de soție. Catrina află de vizita lui Moromete la București, la cei trei, cărora tatăl le propune să revină în sat. Catrina consideră gestul lui Moromete o trădare și se depărtează de el, inițial refugiindu-se în credință, mai apoi în iluzia unei noi familii alături de fiica din prima căsătorie, Alboaica.
- Moromete se însingurează, noii săi prieteni nu îl mai înțeleg, așa cum el nu înțelege adaptarea la noua lume, în care contemplarea, plăcerea vorbitului, ironia au dispărut, iar locul le-a fost luat de fuga după câștig și de lupta pentru ascensiunea socială. Astfel, Moromete moare singur, iar împăcarea cu Niculae are loc în visul

Scanned with OKEN Scanner

fiului, din moment ce realitatea nu mai permite acest lucru. Concluzia asupra destinului lui Moromete e sintetizată în replica pe care acesta o dă doctorului: „Domnule, eu am dus întotdeauna o viață independentă!"

3. Relevarea principalei trăsături a personajului ales, ilustrată prin două episoade/secvențe narative/situații semnificative sau prin citate comentate

- Dominanta de caracter a lui Moromete poate fi considerată inadaptabilitatea. Moromete e produsul a secole de tradiție, de tipare neschimbate și toate acestea se reflectă în psihologia personajului: el e un veritabil *pater familias*, așezat deasupra tuturor la masă, cel care își trezește copiii dimineața și le impune ritmul de muncă și sarcinile zilnice, cel care ia deciziile majore, iar jocul minții sale e prea complicat pentru ceilalți, care niciodată nu știu ce gândește.
- Moromete nu se poate adapta la ritmul noii lumi, care e prea rapid pentru lentoarea și plăcerea cu care trăiește el: când, la insistențele fiilor, decide să plece cu Bălosu pentru a face comerț cu porumb la munte, Moromete e impresionat de drama unei muntence și vinde grâul mai ieftin, iar apoi povestea aventurii lui le captează atenția celor de acasă, însă numai până ce aceștia află că Bălosu a vândut grâul mai scump. În plus, nici Niculae nu își înțelege tatăl când o vizitează amândoi pe munteancă, ceea ce înseamnă că celorlalți le scapă detaliile pe care Moromete le observă. Aceste percepții diferite asupra realității subliniază faptul că Moromete trăiește într-o altă lume, în care mai importante decât profitul sunt povestea, atmosfera, nuanța.
- O altă dovadă a inadaptabilității personajului reiese din scena de la finalul volumului I, când Moromete află de planurile fiilor mai mari de la Scămosu și se duce pe lotul său de pământ, pentru a-și pune ordine în gânduri. Așezat cu capul în mâini pe piatra de hotar, Moromete se gândește dacă nu cumva rolul copiilor este de a nu-și înțelege părinții, iar cel al părinților de a-i ierta. Însă ce nu poate înțelege Moromete este contradicția dintre lumea imaginată de el și cea imaginată de copiii săi: „Și dacă lumea e așa cum zic ei și nu e așa cum zic eu, ce mai rămâne de făcut?! N-au decât să se scufunde! Întâi lumea și pe urmă ei cu ea". Așadar, Moromete refuză lumea copiilor săi, nu crede în superioritatea acesteia, convingerea sa rămâne neschimbată: le-a oferit copiilor săi „cel mai bun drum", pe care însă aceștia nu îl înțeleg.

4. Exprimarea unui punct de vedere argumentat despre modul în care se reflectă o idee sau tema textului narativ în construcția personajului principal din *Morometii*

- În opinia mea, personajul central al volumului *Morometii*, Ilie Moromete simbolizează declinul lumii satului românesc, dar și criza comunicării între generații.
- În primul rând, Moromete e un personaj care sintetizează dominantele unei clase: percepția timpului ciclic, relaxarea, caracterul meditativ, ironia, disimularea, plăcerea vorbei. Prin acestea, Moromete este un personaj exponențial, a cărui criză și al cărui declin sunt, de fapt, destinul satului românesc în deceniile IV-VI ale secolului trecut.
- În al doilea rând, Moromete e singurul locuitor al lumii sale, după cum reiese din relațiile cu membrii familiei, care deja s-au adaptat noii lumi și care resping principiile de viață paterne. Lumea din sat cu care Moromete comunică se transformă și ea, locul partenerilor de dialog ai lui Moromete e luat de necunoscuți prinși în ritmul trepidant al existenței moderne, care nu mai au răbdarea și timpul de a

Scanned with OKEN Scanner

căuta plăcere în ceea ce fac. Trădarea copiilor lui Moromete este, de fapt, o trădare a lumii și a timpului, care invadează tipul de existență contemplativ al lui Moromete.

▪ În concluzie, romanul *Morometii* creează, prin personajul central Ilie Moromete, imaginea unei lumi în prăbușire și a unui stil de viață pierdut în favoarea celui modern: ilimitarea spațială și temporală, ironia, jocul, amânarea, plăcerea muncii, dar și a vorbei sunt înlocuite de timpul invaziv și migrarea spre spațiul limitat al garsonierelor și căminelor sau al barăcilor, de rapiditate, profit, haos, accidente și lipsă de comunicare. Moromete este, din acest punct de vedere, „cel din urmă țăran", cel din urmă inadaptat, care refuză să creadă că oamenii pot fi fericiți într-un loc unde nu cunosc pe nimeni, unde iese apa prin perete și nu se vede lumina soarelui de etajele blocurilor, de fapt, într-un loc fără tradiție, fără rădăcini.

Cristina Gogâță

VARIANTA 43

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *un personaj feminin* dintr-un *roman* studiat, aparținând unui *autor canonic*, prevăzut de programa școlară în vigoare. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– prezentarea a patru caracteristici ale romanului selectat, semnificative pentru realizarea personajului ales, prin referire la construcția subiectului și la particularități ale compoziției;
– ilustrarea a patru procedee de caracterizare a personajului, prin episoade/secvențe narative/situații semnificative sau prin citate comentate;
– prezentarea relațiilor dintre personajul ales și un alt personaj al romanului, din perspectiva statutului lor social, psihologic, moral etc.;
– exprimarea unei opinii argumentate despre evoluția/condiția personajului ales, din perspectiva finalizării conflictului/a conflictelor.

rezolvare

Un personaj feminin dintr-un roman studiat aparținând perioadei postbelice
Textul ales: *Morometii*, de Marin Preda

▪ Nu de puține ori literatura română a fost caracterizată drept misogină: nu există nicio autoare printre scriitorii canonici, iar singurele personaje feminine puternice care apar în manualele școlare sunt Mara și Vitoria Lipan. Obiectiv vorbind, literatura studiată în liceu e una scrisă de bărbați, cu bărbați și despre bărbați, femeile fiind personaje protejate, înșelate, manipulate sau părăsite când sunt neînțelese. Unul dintre autorii care sesizează acest aspect este tocmai Marin Preda care, în romanul *Morometii*, încearcă să creeze o replică a Anei lui Rebreanu. Dacă autorul lui *Ion* a realizat prin Ana imaginea unei femei-marionetă în mâinile celor doi bărbați-păpușari care nu o înțeleg decât ca pe o anexă a pământului, Polina lui Preda e o anti-Ana prin definiție: puternică, voluntară, lucidă și complexă.

Scanned with OKEN Scanner

1. Patru caracteristici ale romanului semnificative pentru realizarea personajului, prin referire la construcția subiectului și la particularități ale compoziției

- Cele două volume ale romanului *Morometii*, apărute în 1955, respectiv 1967, construiesc imaginea unei lumi în disoluție, unde valorile tradiționale sunt înlocuite de cele moderne, unde banul produce alienare și conflicte, unde părinții nu mai reușesc să comunice cu copiii și să îi cunoască. Astfel, viziunea despre lume se reflectă în planul conflictului dintre generații surprins în cadrul a trei familii: Moromete, Bălosu și a tânărului Birică. Dacă în planul central al romanului sunt urmărite conflictele din cadrul familiei Moromete, în plan secundar evoluează familia lui Tudor Bălosu și a lui Birică. Pe lângă faptul că celelalte familii care sunt urmărite în acest roman au rolul de a completa aspectul de frescă socială a perioadei surprinse – deceniile IV-VI ale secolului trecut –, în cadrul celorlalte două familii amintite mai sus se observă același conflict între generații: Moromete e trădat de copiii care fug la București să facă bani, Bălosu e trădat de Polina, care înlocuiește în sistemul de valori al tatălui pământul cu iubirea, iar Birică trădează așteptările familiei, neluând în seamă diferența de clasă socială dintre el și Polina, când această diferență funcționează ca o interdicție în lumea tradițională.
- Din punctul de vedere al compoziției, conflictele din cadrul familiilor Bălosu și a lui Birică ocupă un plan secundar, însă accentuează criza comunicării între oameni: în fiecare din cele trei părți ale romanului, celor două familii le sunt rezervate scene care surprind, pe de o parte, sărăcia, compromisurile materiale și veselia din familia lui Birică, iar pe de altă parte, bunăstarea, nervozitatea și tăcerile din familia lui Bălosu. Familiile sunt prezentate antitetic: Bălosu e mândru de fiul său, Victor, însă își tratează cu dispreț soția și fiicele. Când Polina fuge cu Birică, Bălosu consideră că Birică a forțat-o pe Polina, neluând în calcul posibilitatea ca Polina însăși să fi vrut să fugă. Victor îi vorbește urât surorii sale când aceasta se întoarce acasă pentru a-și reclama drepturile, iar mama e prea slabă să își susțină fiica. La polul opus, atât în privința statutului social, cât și a celui moral se află familia lui Birică: surorile băiatului îi fac cele mai bune haine și nu merg la horă pentru că nu au cu ce se îmbrăca, sperând că Birică se va însura cât mai repede. Ele sunt fericite pentru fratele lor și îl susțin, până în momentul în care află că acesta e îndrăgostit de Polina. Însă, dacă în familia lui Bălosu iubirea și fuga Polinei sunt însoțite de amenințări, în familia lui Birică se aud imputări emoționante și întoarcerea celor doi e privită cu bucurie.
- Psihologia Polinei și a lui Birică sunt sondate prin intermediul stilului indirect liber, naratorul asumându-și perspectiva personajelor pentru a le reda gândurile, emoțiile și trăirile într-o manieră naturală. În plus, scene precum întâlnirea celor doi în grădina Morometilor după căluș, realizată din perspectiva lui Birică, sau cea în care proaspătul cuplu merge la casa lui Bălosu, realizată prin observația comportamentistă a Polinei și prin acumularea de detalii, contribuie la creșterea tensiunii narative.
- Partea I a primului volum se termină cu fuga Polinei cu Birică, iar partea a doua începe cu plecarea lui Achim la București, după care capitolele V-VIII surprind conflictul Polinei cu familia lui Birică, iar apoi revenirea la casa părintească, unde fata își cere drepturile. Alternarea celor două planuri – Morometii și triunghiul Polina-Birică-Bălosu – conferă continuitate romanului, iar conflictele par organizate concentric, centrul de iradiere fiind familia Moromete; după ele urmează conflictele

Scanned with OKEN Scanner

secundare din triunghiul Polina-Biricã-Bãlosu, zona a treia fiind reprezentatã de familiile lui Țugurlan, a lui Ion al lui Miai și a lui Boțoghinã.

2. Patru procedee de caracterizare a personajului

- Polina este caracterizatã direct de cãtre narator, din perspectiva lui Biricã, prin intermediul stilului indirect liber: *Era frumoasã cum stãtea înaintea lui cu fața aproape. Avea un obraz alb, bãrbia rotundã și curatã. Încã de tinere unele fete aveau pe chipul lor ceva muieresc. Polina nu avea, și nici nu se vedea cã va avea curând, cu toate cã împlinea douãzeci de ani. De obicei ținea pleoapele peste ochi și numai Biricã îi cunoștea privirea vie, strãlucitoare, umbritã totuși de ceva tainic, care nici ea nu pãrea sã știe ce ascunde. Acum se uita la el cu privirea aceea.* De aici reiese o primã trãsãturã a Polinei, anume frumusețea ei specialã, datã de inocența figurii. Asumându-și perspectiva lui Biricã, naratorul creeazã o imagine complexã și nuanțatã a Polinei, care este astfel perceputã din mai multe perspective, cea a îndrãgostitului și cea a cunoscuților: *Era glasul ei cunoscut, glasul ei care îi aprinsese inima.* Surorile lui, care îi ceruserã sã fie necruțãtor cu ea, nu cunoșteau acest glas, iar pãrinții ei, care voiau s-o mãrite cu altul, nici ei nu-l cunoșteau. Este astfel completatã imaginea tinerei femei. Polina e o femeie deja, una care se transformã în fața bãrbatului pe care îl iubește, însã capabilã de a pãstra secretul acestei transformãri, dupã cum reiese din reacția tatãlui ei, când o vede întorcându-se acasã cu Biricã: *Tudor Bãlosu nu numai cã nu-și cunoștea bine fata, dar nici mãcar nu bãnuia ce se petrecuse cu ea dupã mãritiș: când o vãzu pe Polina intrând pe poartã cu Biricã, de uimire, ochiul care nu i se deschidea bine, de astã datã i se deschise cât o ceapã; Polina intrã în curte cu o înfãțișare și niște pași care nu semãnau deloc cu ai Polinei pe care o cunoșteau ei, sfioasã și supusã, cam încãpãțânatã în sfioșenia ei ascunsã, dar totdeauna ascultãtoare.*
- Pe lângã caracterizarea directã, de cãtre alte personaje – din nou, prin intermediul stilului indirect liber –, existã și elemente de caracterizare indirectã, care reies din comportamentul personajului: Polina e acum sigurã pe ea, e eliberatã de autoritatea paternã și revenirea la casa pãrinteascã se face de pe poziția unei femei independente și care își cere drepturile. În plus, comportamentul ei față de soț denotã inteligența emoționalã a femeii, care îi spune lui Biricã ce și când sã ceare, fãrã a-l face sã se simtã manipulat.
- Un alt procedeu de caracterizare indirectã: faptele ei. Pentru cã naratorul nu își asumã perspectiva Polinei, care e privitã doar *din afarã*, acțiunile ei sunt imprevizibile, însã ea are întotdeauna un plan: îi spune lui Biricã și familiei lui cã tinerii cãsãtoriți își vor construi o casã, dar fãrã a se vinde din pãmântul bãiatului. Pe moment, nimeni nu o înțelege, dar când cei doi merg la seceriș pe pãmânturile lui Bãlosu, planul Polinei devine clar – sã ia grâu de pe pãmânturile care ar fi trebuit sã-i fie date ca zestre. Astfel, Polina apare drept o ființã determinatã, calculatã, dar și rãzbunãtoare – dã foc casei pãrintești –, și voluntarã – iese la poartã de prima datã când o fluierã Biricã, deși, conform regulilor nescrise ale curtatului, ar fi trebuit sã mai aștepte câteva seri.
- Tot un procedeu de caracterizare – de data aceasta prin absențã – ține de strategia naratorialã: cu toate cã naratorul din *Morometii* își asumã perspectiva unor personaje pentru a le reda mai bine interioritatea și frãmântãrile, el niciodatã nu își asumã perspectiva Polinei, a cãrei psihologie e redatã fie *din afarã*, fie prin ochii

Scanned with OKEN Scanner

celorlalți. Pe de altă parte, faptul că Polina este o replică a Anei lui Rebreanu subliniază importanța acestui personaj în roman. De aici reiese că naratorul renunță la perspectiva Polinei, pentru că tânăra trebuie să fie imprevizibilă, așa cum nu este Ana lui Rebreanu, calculată, însă fără a-și pierde aura inocentă, alcătuită din contraste, și nu plată, precum contra-replica sa, iar aceste dominante ale caracterului ei s-ar fi pierdut dacă psihologia i-ar fi fost invadată de un narator omniscient, fie și prin intermediul stilului indirect liber. Cel mai bine surprinde Birică psihologia soției sale: *Ah, ce nație de femeie! [...] De rămas la ai ei nu vrea, dar nici cu mine nu merge!*

3. Relațiile dintre personajul ales și un alt personaj al romanului, din perspectiva statutului lor social, psihologic, moral etc.

- Relația dintre Polina și Birică este opusul relației dintre Ion și Ana, eroii lui Rebreanu: asemănările țin de statutul social al celor doi – fata bogată și băiatul sărac – și de îndrăgostirea fetei de băiat. Din acest punct, se construiesc opozițiile dintre cele două cupluri: la eroii lui Preda, iubirea e reciprocă și sinceră, pe când la Rebreanu doar Ana e îndrăgostită.
- Dacă eroul lui Rebreanu seduce femeia și o transformă într-o victimă a dorinței sale de îmbogățire, la Preda cei doi fug împreună. Polina îl contrariază pe Birică în permanență: iese la poartă de prima dată când o fluieră tânărul, îl privește ironic la ineluș, își stăpânește emoțiile prin același joc ironic și îl face pe Birică să își piardă controlul și să o lovească, dar nu îl învinovățește, pentru că speculează psihologia bărbatului. Ea e cea care decide ce trebuie făcut și își ambiționează soțul, și tot ea are inițiativă erotică. E capabilă să disimuleze, păstrându-și voioșia când familia lui Birică o condamnă pentru atitudinea lui Bălosu, însă știe să nu își complexeze soțul și să respecte convenințele și tradițiile.
- Birică e îndrăgostit de Polina, și nu de averea acesteia, ca Ion al lui Rebreanu. Singura lui vină e că iubește o femeie superioară lui social, însă Polina e cea care are inițiativa recuperării zestrei sale. Tânărul e condus de sentimente și nu e deloc calculat ca eroul lui Rebreanu, înjurăturile lui Bălosu sunt *aruncate* înapoi de către Birică peste gardul Moromeților, pentru că lui Birică îi lipsește determinarea lui Ion, el e profund sincer în manifestările sale: când cântă, când o pălmuiește pe Polina care își bate joc de inocența lui, când își admiră soția sau când refuză să își privească surorile supărate pe el, pentru că știe cât de sărăcăcios sunt îmbrăcate.
- Dacă premisele sociale sunt aceleași la cei doi autori în construcția personajelor, rezultatele sunt diferite: Birică e un Ion sărac, dar sincer, naiv și ridicat, atât moral, cât și social, de soția sa, în vreme ce Polina e o Ana bogată, care însă își amenință tatăl și își seduce iubitul, obținând în final ce i se cuvine și păstrându-și complexitatea, inocența, senzualitatea și imprevizibilitatea.

4. Exprimarea unei opinii argumentate despre evoluția/condiția personajului ales, din perspectiva finalizării conflictului/conflictelor

- În opinia mea, Polina este nu doar o replică a Anei, ci un personaj care ocupă un loc special în economia romanului, trădarea ei fiind simetrică celei a copiilor lui Moromete.
- Pe de o parte, Polina este un personaj rotund, cu o psihologie complexă, format din contraste și nuanțe, construit prin tehnica pluriperspectivismului și a omisiunilor.

Scanned with OKEN Scanner

Strategiile narative conturează imaginea unei femei în mișcare, cu reacții imprevizibile, cu o psihologie la care naratorul nu are acces, o femeie care fascinează prin puterea asupra bărbaților – soțul, tatăl, fratele – într-o lume care se conduce după legi patriarhale. De aici caracterul ei de replică a Anei, precum și raritatea acestui tip de psihologie feminină în literatura română a primei jumătăți a secolului trecut.

- Pe de altă parte, în plan simbolic, Polina este o altă revoltată împotriva autorității paterne, la fel ca fiii lui Moromete. În această lume morometiană pe cale de disoluție, conflictele dintre părinți și copii provin din renegarea ordinii firești a lucrurilor: pentru Moromete era firesc ca fiii lui să muncească pământul, așa cum procedase el, la fel cum pentru Bălosu era firesc ca Polina să păstreze averea agonisită de tată, căsătorindu-se cu un bărbat bogat. Problema lui Bălosu, ca și cea a lui Moromete, provine din faptul că părinții nu își cunosc copiii, nu știu să comunice cu ei și le subapreciază independența în gândire. Pentru cei doi tați, trădările copiilor sunt adevărate lovituri sub centură, pentru că ele subminează tocmai esența ordinii patriarhale – autoritatea paternă incontestabilă. Dacă băieții lui Moromete fug la oraș pentru a face bani, Polina fuge de acasă tocmai pentru a nu mai auzi de bani, iar fuga ei are scuza sincerității sentimentelor și astfel gestul ei de frondă contrabalansează gestul copiilor lui Moromete.
- În concluzie, Polina din romanul *Morometii* este un personaj secundar, însă exponențial pentru conflictul dintre generații, fiind în același timp un personaj ce se vrea o replică a Anei lui Rebreanu, după cum a mărturisit autorul, însă își depășește statutul de personaj-replică sau personaj exponențial prin psihologia complexă, prin autocontrol și prin controlul asupra celorlalți, prin amestecul de determinare, nervozitate, calm și senzualitate care o plasează în categoria personajelor feminine puternice din literatura română.

Cristina Gogâță

VARIANTA 44

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *relațiile dintre două personaje* ale unui *text narativ* studiat, aparținând lui Marin Preda. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– prezentarea a patru elemente ale textului narativ, semnificative pentru construcția personajelor alese (de exemplu: *temă, perspectivă narativă, acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, modalități de caracterizare, limbaj* etc.);

– evidențierea situației inițiale a celor două personaje, din perspectiva tipologiei în care se încadrează, a statutului lor social, psihologic, moral etc.;

– relevarea trăsăturilor celor două personaje, semnificative pentru ilustrarea relațiilor, prin raportare la două episoade/secvențe narative ale textului narativ ales;

– exprimarea unei opinii argumentate despre relațiile dintre cele două personaje, din perspectiva situației finale/a deznodământului.

Scanned with OKEN Scanner

Relațiile dintre două personaje dintr-un text narativ studiat aparținând lui Marin Preda

Textul ales: *Morometii*

▪ Comunicarea între textele literare este inevitabilă, pentru că orice scriitor e influențat de ceea ce citește. Lecturile fiecăruia constituie un bagaj cultural, iar un text, indiferent de specie, este, într-o anumită măsură, un dialog cu precursorii, fie el aprobator sau dezaprobator. Fără a fi avangardist și fără a nega modalitatea tradițională de a concepe un roman, Marin Preda dialoghează în romanul *Morometii* cu precursorul său, Liviu Rebreanu. Considerând relația dintre Ion și Ana forțată, Preda oferă o replică a acestei relații prin cuplul Polina-Birică, însă cele două personaje își depășesc statutul de replică prin construcția riguroasă și prin logica funcționării lor în economia romanului.

1. Patru elemente ale textului narativ semnificative pentru construcția personajelor alese

▪ Cele două volume ale romanului *Morometii*, apărute în 1955, respectiv 1967 construiesc imaginea unei lumi în disoluție, unde valorile tradiționale sunt înlocuite de cele moderne, unde banul produce alienare și conflicte, unde părinții nu mai reușesc să comunice cu copiii și să îi cunoască. Astfel, viziunea despre lume – dispariția valorilor tradiționale – se reflectă în planul conflictului dintre generații surprins în cadrul a trei familii: Moromete, Bălosu și a tânărului Birică. Dacă în planul central al romanului sunt urmărite conflictele din cadrul familiei Moromete, în plan secundar evoluează familia lui Tudor Bălosu și a lui Birică. Pe lângă faptul că celelalte familii care sunt urmărite în acest roman au rolul de a completa aspectul de frescă socială a perioadei surprinse – deceniile IV-VI ale secolului trecut – în cadrul celorlalte două familii amintite mai sus se observă același conflict între generații: Moromete e trădat de copiii care fug la București să facă bani, Bălosu e trădat de Polina, care înlocuiește în sistemul de valori al tatălui pământul cu iubirea, iar Birică trădează așteptările familiei, neluând în seamă diferența de clasă socială dintre el și Polina, când această diferență funcționează ca o interdicție în lumea tradițională.

▪ Din punctul de vedere al compoziției, conflictele din cadrul familiilor Bălosu și a lui Birică ocupă un plan secundar, însă contribuie la accentuarea crizei comunicării între oameni: în fiecare din cele trei părți ale romanului, celor două familii le sunt rezervate scene care surprind, pe de o parte, sărăcia, compromisurile materiale și veselia din familia lui Birică, iar pe de altă parte, bunăstarea, nervozitatea și tăcerile din familia lui Bălosu. Familiile sunt prezentate antitetic: Bălosu e mândru de fiul său, Victor, însă își tratează cu dispreț soția și fiicele. Când Polina fuge cu Birică, Bălosu consideră că Birică a forțat-o pe Polina, neluând în calcul posibilitatea ca Polina să fi vrut ea însăși să fugă. Victor îi vorbește urât surorii sale când aceasta se întoarce acasă pentru a-și reclama drepturile, iar mama e prea slabă să își susțină fiica. La polul opus, atât în privința statutului social, cât și a celui moral se află familia lui Birică: surorile băiatului îi fac cele mai bune haine și nu merg la horă pentru că nu au cu ce se îmbrăca, sperând că Birică se va însura cât mai repede. Ele sunt fericite

Scanned with OKEN Scanner

pentru fratele lor și îl susțin, până în momentul în care află că acesta e îndrăgostit de Polina. Însă, dacă în familia lui Bălosu iubirea și fuga Polinei sunt însoțite de amenințări, în familia lui Birică se aud imputări emoționante și întoarcerea celor doi e privită cu bucurie.

- Psihologia lui Birică este sondată prin intermediul stilului indirect liber, naratorul asumându-și perspectiva personajelor pentru a le reda gândurile, emoțiile și trăirile într-o manieră naturală. În plus, scene precum întâlnirea celor doi în grădina Moromeților după căluș, realizată din perspectiva lui Birică sau cea în care proaspătul cuplu merge la casa lui Bălosu, realizată prin observația comportamentistă a Polinei și prin acumularea de detalii contribuie la creșterea tensiunii narative. Pe de altă parte, strategiile narative sunt diferite în construirea imaginii Polinei: ea este în permanență percepută *din afară* sau, în stil indirect liber, din perspectiva lui Birică. Astfel, femeia este doar *văzută*, nu și *înțeleasă*, iar acest lucru accentuează tensiunea epică în momentele – destul de dese – în care Polina ia decizii sau își pune în aplicare un plan pe care nimeni, nici măcar naratorul nu îl cunoaște.
- Partea I a primului volum se termină cu fuga Polinei cu Birică, iar partea a doua începe cu plecarea lui Achim la București, după care capitolele V-VIII surprind conflictul Polinei cu familia lui Birică, iar apoi revenirea la casa părintească, unde fata își cere drepturile. Alternarea celor două planuri – Moromeții și triunghiul Polina-Birică-Bălosu – conferă continuitate romanului, iar conflictele par organizate concentric, centrul de iradiere fiind familia Moromete, după ele urmând conflictele secundare din triunghiul Polina-Birică-Bălosu, zona a treia fiind reprezentată de familiile lui Țugurlan, a lui Ion al lui Miai și a lui Boțoghină. Acest plan secundar e construit, față de primul, atât antitetic – banii sunt respinși în favoarea iubirii –, cât și complementar – conflictele dintre părinți și copii au drept cauză inadaptarea copiilor la lumea tradițională a părinților și, prin această tehnică a reluării în oglindă a temei, romanul câștigă în profunzime.

2. Situația inițială a celor două personaje, din perspectiva tipologiei, a statutului lor social, psihologic și moral

- M. Preda a intenționat ca prin cuplul Polina-Birică să construiască o replică a cuplului lui Rebreanu, Ion-Ana. Relația dintre Polina și Birică este opusul relației dintre Ion și Ana: asemănările țin de statutul social al celor doi – fata bogată și băiatul sărac – și de îndrăgostirea fetei de băiat. Din acest punct se construiesc opozițiile dintre cele două cupluri: la eroii lui Preda, iubirea e reciprocă și sinceră, pe când la Rebreanu doar Ana e îndrăgostită: dacă eroul lui Rebreanu își seduce femeia și o transformă într-o victimă a dorinței sale de îmbogățire, la Preda cei doi fug împreună, seducția și decizia de a sfida morala colectivității sunt comune. Ambele personaje ale lui Preda se încadrează în tipologia țăranului inadaptat: niciunul nu se adaptează legii nescrise conform căreia salturile sociale sunt interzise. Astfel, băiatul sărac și fata bogată se îndrăgostesc fără a ține cont de statutul social al celuilalt, iar problema pământului e ignorată chiar și după nuntă, până în momentul în care familia lui Birică îi avertizează.
- Morala colectivității intervine însă în idila celor doi, sub forma a ceea ce Slavici numea „gura satului" – cei doi sunt afectați când află că Birică e condamnat de Bălosu că ar fi luat-o pe Polina pentru avere: Birică pentru că e rănit în orgoliul

Scanned with OKEN Scanner

iubirii sale necontaminate de interese materiale, iar Polina pentru că abia acum realizează sărăcia din familia soțului și decide să își ceară drepturile. Birică e îndrăgostit de Polina, și nu de averea acesteia, ca Ion al lui Rebreanu. Singura sa vină e că iubește o femeie cu un statut social superior, însă Polina e cea care are inițiativa recuperării zestrei sale. Tânărul e condus de sentimente și nu e deloc calculat ca eroul lui Rebreanu, înjurăturile lui Bălosu sunt „aruncate" înapoi de către Birică peste gardul Moromeților, pentru că lui Birică îi lipsește determinarea lui Ion, el e profund sincer în manifestările sale: când cântă, când o pălmuiește pe Polina care își bate joc de inocența lui, când își admiră soția sau când refuză să își privească surorile supărate pe el pentru că știe cât de sărăcăcios sunt îmbrăcate.

- Polina îl contrariază pe Birică în permanență: iese la poartă de prima dată când o fluieră tânărul, îl privește ironic la ineluș, își stăpânește emoțiile prin același joc ironic și îl face pe Birică să își piardă controlul și să o lovească, dar nu îl învinovățește, pentru că speculează psihologia bărbatului. Ea e cea care decide ce trebuie făcut și își ambiționează soțul, și tot ea are inițiativă erotică. E capabilă să disimuleze, păstrându-și voioșia când familia lui Birică o condamnă pentru atitudinea lui Bălosu, însă știe să nu își complexeze soțul și să respecte convenințele și tradițiile, precum în scena ieșirii din curtea lui Bălosu, când în aparență ea merge supusă în urma lui Birică, deși în timpul vizitei își ceruse cu vehemență drepturile.
- Dacă premisele sociale sunt aceleași la cei doi autori în construcția personajelor, rezultatele sunt diferite: Birică e un Ion sărac, dar sincer, naiv și ridicat atât moral, cât și social, de soția sa, în vreme ce Polina e o Ana bogată, care însă își amenință tatăl și își seduce iubitul, obținând în final ce i se cuvine și păstrându-și complexitatea, inocența, senzualitatea și imprevizibilitatea.

3. Relevarea trăsăturilor celor două personaje prin raportare la două secvențe narative

- Secvență reprezentativă pentru psihologia personajelor este întâlnirea lui Birică și a Polinei în grădina familiei Moromete, după căluș. Birică e nervos pentru că Bălosu îl înjurase în seara precendentă și îi reproșase că e prea sărac pentru fata lui, la fel cum, în *Ion*, Baciu îi spune lui Ion „flendură", sub același pretext. În plus, băiatul află că Polina trebuie să se mărite cu Stan Cotelici, un băiat bogat, însă urât, ceea ce îi accentuează sentimentul de trădare. Birică îi transmite Polinei că o așteaptă, iar Polina se remarcă de la început prin stăpânire de sine, păstrându-și voioșia și aparența de distragere. Când se întâlnește cu Birică, după căluș, fata îl ironizează, iar Birică o lovește, însă ea nu se ferește și îl fixează cu privirea, întrebându-l dacă s-a răcorit. Prin jocul psihologic remarcabil prin simplitatea sa, Polina reușește să îi tempereze furia lui Birică și să îl pregătească pentru a-i explica de ce nu l-a putut avertiza. Aceasta este tactica Polinei și în continuare – aparența de control pe care i-o induce lui Birică, prin acceptarea *rolului* de soție. Polina joacă de fapt un rol, acela al supunerii în momentele în care își simte soțul la limită, în vreme ce ea este cea care exercită cu adevărat controlul psihologic asupra lui Birică.
- Altă secvență reprezentativă este cea în care Polina și Birică se întorc la casa lui Bălosu, pentru ca Polina să își ceară drepturile: în drum spre casă, Polina îl învață pe Birică să vorbească el primul și să îi ceară lui Bălosu să îi lase să stea în

Scanned with OKEN Scanner

casă, iar apoi să o lase pe ea să vorbească. Birică o ascultă, e iritat la un moment dat de insistențele Polinei, însă respectă *ad literam* instrucțiunile soției, precizând chiar, în timpul discuției cu Bălosu, că ideea este a Polinei. Scena, tensionată prin conflictele care mocnesc între cele două familii, devine comică atunci când Birică precizează sursa raționamentelor sale. Nimic mai departe de violența scenei similare din *Ion*, când bărbații se ceartă până seara, temperați de preot și de învățător, iar Ana stă în picioare, neîndrăznind să se așeze, în ciuda sarcinii înaintate. Dacă Ana lui Rebreanu e un animal hăituit, Polina e un animal tânăr, sălbatic și crud în violența cu care își condamnă vechea familie pentru a și-o afirma pe cea nouă.

4. Exprimarea unei opinii argumentate despre relațiile dintre cele două personaje, din perspectiva situației finale

- În opinia mea, cuplul de personaje Birică-Polina din *Morometii* reflectă atât viziunea despre lume care se desprinde din roman, cât și atitudinea lui M. Preda despre romanul rebrenian *Ion*.
- În primul rând, Polina și Birică fac parte din categoria tinerilor care se revoltă împotriva ordinii arhaice și a legilor nescrise ale satului: iubirea dintre ei sfidează ordinea socială și morală a lucrurilor, iar legătura lor e consfințită forțat, prin fugă. Părinții nu le acceptă iubirea decât în momentul în care nu se mai pot opune, adică după inițierea erotică. Așadar, sistemele de valori ale părinților devin inacceptabile pentru copii, care încalcă interdicțiile și schimbă regulile: banii cu iubirea, protecția familiei cu statutul de fugitiv, inițativa masculină cu cea feminină, căsătoria în interiorul clasei sociale cu căsătoria pur și simplu.
- În al doilea rând, intenția polemică a acestui cuplu de personaje la adresa celor din romanul *Ion* este evidentă în planul semnificațiilor textului și al sistemului de opoziții dintre cele două cupluri de personaje: viziunea tragic-grotescă din *Ion* e înlocuită de cea optimist-erotică din *Morometii*, previzibilitatea și pasivitatea Anei de imprevizibilitatea și dinamismul Polinei, obsesia pentru pământ a lui Ion de iubirea și cântecul lui Birică, actul sexual unic și brutal din *Ion* de erotismul omniprezent în relațiile dintre Birică și Polina.
- În concluzie, cuplul Birică-Polina din romanul *Morometii* de M. Preda repezină o punere în abis a problematicii romanului – contradicția între două moduri de reprezentare a lumii, tradițional și modern –, dar și a problematicii cuplului din romanul *Ion*. Mai mult decât un artificiu artistic, acest cuplu depășește caracterul de replică polemică prin viziunea despre cuplu, conform căreia nu numai că femeia intuiește psihologia bărbatului, dar și bărbatul se lasă intuit și dă dovadă de un fond sensibil. În plus, cuplul acesta nu se sustrage integral moralei colective, pentru că „gura satului" îi sancționează sau, cel puțin, le orientează mișcările, deci revolta lor nu e totală, ca în cazul fraților Moromete, care părăsesc lumea tradițională atât ca mentalitate, cât și ca *topos* – Polina și Birică vor să rămână în această lume tradițională, pe care nu o resping în totalitate, însă o părăsesc forțați de împrejurări și de noua ordine capitalistă, în care nu mai sunt acceptați.

Cristina Gogâță

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 45

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *construcția subiectului* într-o *operă dramatică* studiată, pornind de la ideile exprimate în următoarea afirmație critică: *„Dramatismul implică în mod necesar confruntarea polemică, lupta. Unde nu există adversitate, latentă sau declarată, nu există nici dramatism”.* (Adrian Marino, ***Dicționar de idei literare***)

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza*.

rezolvare

Construcția subiectului într-o comedie, pornind de la o afirmație critică
Textul ales: *O noapte furtunoasă*, de Ion Luca Caragiale

1. Ipoteză

▪ O manifestare umană atât de comună ca *râsul* dă naștere, de-a lungul istoriei gândirii filozofice, unei întregi polemici despre sensurile și funcțiile sale. Dacă, în Antichitate, Aristotel descoperă în actul de a râde o atitudine a oamenilor inferiori ce refuză să înfrunte greutățile vieții, Sfântul Ioan Hrisostomul afirmă – la aproximativ trei sute de ani de la nașterea lui Iisus, pornind de la absența totală din Biblie a vreunui fragment în care Mântuitorul să fie surprins râzând – că ființei umane îi este nepotrivită această formă de exprimare a stărilor interioare, râsul fiind specific mai degrabă fariseilor sau păgânilor. Trebuie să treacă secole până când verbul *a râde* să nu mai fie identificat cu afirmarea ignoranței, deci cu indivizii mediocri. Abia după ce în secolul al XVI-lea apare în Italia așa-numita *commedia dell'arte* și neoclasicismul francez din secolul al XVII-lea impune prin Molière o separare clară între comedie și farsă se poate vorbi despre *râsul serios*, o formă a atitudinii existențiale specifică celor culți. Deoarece de acum înainte oamenii încep să conștientizeze că pentru a râde e nevoie fie de superioritate, fie de un efort al minții umane care să facă posibilă distanța dintre aparență și esență. În acest mod, situațiile cotidiene ce stârnesc râsul conturează o atitudine esențială a spiritului uman față de viață – *comicul* –, nefiind mai puțin marcantă decât tragicul, ridicolul sau sublimul.

▪ Prin urmare, **epoca modernă consideră tot mai mult râsul și, prin revers, comicul ori comedia ca reprezentând efectele unei dramatice confruntări a ființei umane cu propriile limite**: după ce Hegel, filozoful de secol XVIII, constată **interdependența dintre latura tragică și cea comică a vieții**, Henri Bergson publică în 1899 eseul *Râsul*, în care dă o **definiție novatoare a comicului: *du mécanique plaqué sur du vivant***, anume o manifestare artificială a ființei umane ce-i deconspiră automatismele.

▪ Doar prin acest filtru teoretico-filozofic se înțelege de ce comedia nu se poate feri de implicarea *dramatismului*, adică a ceea ce Adrian Marino numește – în *Dicționar de idei literare* – *confruntare polemică, luptă, adversitate latentă sau declarată*.

Scanned with OKEN Scanner

▪ **De pildă, piesa lui I.L. Caragiale din 1879, *O noapte furtunoasă*, se construiește pe baza a numeroase confruntări de un dramatism ce stârnește de cele mai multe ori amuzamentul și dezvăluie diverse tipuri de comic.**

2. Argumentare

– Argument I –

▪ În primul rând, **întreg subiectul comediei caragialiene poate fi rezumat prin evidențierea comicului de situație, a acelor conjuncturi comice de viață ce implică răsturnările tensionate ori adversitatea mai mult sau mai puțin explicită.**

▪ Astfel, chiar din prima scenă a piesei, Jupân Dumitrache, *cherestegiu* și *căpitan în garda civilă* – după cum e prezentat în indicațiile autorului –, declamă în discuția sa cu amicul Ipingescu **răsturnarea lumii**. Această stare de fapt ce-l intrigă pe negustorul apărător al valorilor tradiționale ale familiei – *Eu am ambiț, domnule, când vine vorba la o adică de onoarea mea de familist* – este cauzată, singur o recunoaște, de *papugii*, de acei *scârța-scârța pe hârtie* care *mănâncă pe datorie, bea pe veselie, trag lumea pe sfoară cu pișicherlicuri... și seara se gătesc frumos și umblă după nevestele oamenilor să le facă cu ochiul.* Orgolios, superior – a se observa antiteza instituită între junii *bagabonzi* și *oamenii* responsabili din tagma sa –, Jupân Dumitrache ajunge să câștige un rol determinant în dezintegrarea echilibrului societății. Pe de o parte, în scena de la teatrul de vară *lunion*, gelosul negustor îl suspectează pe un tânăr că flirtează cu soția lui, Veta, și, în loc să urmărească *comédia* de pe scenă, își creează propriul său spectacol: *mă scol ca să plecăm* [...] *Mă-ncruntez la bagabontul și mai că-mi venea să-l cârpesc* [...] *mai mă uit eu încolo, mai mă fac că nu mă sinchisesc de el* [...] *trăgeam cu coada ochiului... fierbeam în mine.* Pe de altă parte, când în deznodământul acțiunii află că amorezul Rică Venturiano o curtează, de fapt, pe Zița, sora nevestei sale, Jupânul își amintește de încântarea cu care obișnuiește să-l asculte pe Ipingescu citind articolele de ziar ale lui Rică și proclamă convins: *E de-ai noștri!* Astfel încât fostul *amploaiat coate-goale, mațe-fripte*, ce *merita tratat* cu moartea, ajunge în final să fie considerat de Dumitrache *cumnatul* Rică, un tânăr de viitor numai *bun de dipotat.*

▪ Mai mult, tot de un dramatism ce stârnește râsul se poate vorbi și în cazul situațiilor care îl implică pe Rică Venturiano. Spre exemplu, utilizând o tehnică a qui-pro-quo-ului preluată din *commedia dell'arte*, Caragiale îl prezintă pe Rică confundând-o pe Veta cu cea pe care o numește *angel radios* sau *auroră sublimă*. Indus în eroare de numărul de la casă – meșterul Dincă binagiul *a bătut numărul șase de-a-n-doaselea* –, Venturiano nimerește în camera Vetei, deși o căuta pe Zița, stârnind o adevărată *noapte furtunoasă* în care strigătele, amenințările cu moartea, urmăririle, acuzele sau injuriile, dar și împăcările la fel de manifeste simbolizează *comèdia* lumii caragialiene.

– Argument II –

▪ În al doilea rând, așa cum am sugerat deja, **conflictul dramatic din *O noapte furtunoasă* ia naștere și prin confruntarea dintre normele artificiale de comportament pe care le impune societatea și trăirile interioare ale personajelor, tensiune ce generează, de altfel, comicul de moravuri și de caracter.** Pentru că presiunea exercitată de exterior asupra individului este atât de accentuată, încât majoritatea personajelor caragialiene par a fi simple marionete ce declamă în clișee concepții despre existență în general, despre familie, iubire ori onoare.

Scanned with OKEN Scanner

▪ De pildă, poate cel mai semnificativ caz de personalitate subordonată până la anulare convențiilor sociale este Jupân Dumitrache Titircă Inimă-Rea. El trăiește, la fel ca majoritatea personajelor lui Caragiale, obsesia de a deține un rol determinant în viața urbei, orgoliul său manifestându-se pe un dublu palier: la nivel social, dar și casnic. Mai întâi, cherestegiul Jupân Dumitrache exagerează însemnătatea breslei negustorilor, considerând demnă de dispreț orice altă preocupare. De aceea, toți ceilalți sunt tratați ca fiind inferiori, așa încât, atunci când observă că unul dintr-o altă clasă socială îndrăznește să flirteze cu soția sa, el ezită între impulsul de a se răzbuna și superioritatea neimplicată a statutului său: *Încep să mă încruntez la bagabontul și mai că-mi venea să-l cârpesc, dar mi-era rușine de lume; eu de! negustor, să mă pui în poblic cu un coate-goale nu vine bine...* În plus, vanitatea sa decide inclusiv relațiile cu Veta, soția lui, pe care o privește ca pe un obiect ce-i aparține, criza de gelozie apărând nu dintr-un sentiment autentic de dragoste casnică, ci din simțul posesiunii.

– Argument III –

▪ De asemenea, din obsesia de a se face remarcat pe plan social, protagonistul comediei *O noapte furtunoasă* citește în fiecare seară știrile politice, deși nu pricepe nimic din ideologia partidelor, sau participă la spectacolele de la grădina de vară *Iunion*, în ciuda faptului că nu înțelege limba în care se joacă.

▪ În acest mod, după cum observă Victor Cubleșan în *Dicționarul personajelor din teatrul lui I.L. Caragiale*, Jupân Dumitrache este preocupat exclusiv de imaginea sa exterioară, de respectabilitatea sa în public, deschizând **seria actanților ce *pozează* mereu *în ceva***: Veta se arată drept timidă și rușinoasă, în timp ce comite adulter cu omul de încredere al lui Dumitrache, iar Chiriac, la rândul lui, face tot posibilul să fie considerat un *onorabil băiat*, dar își permite să o acuze de infidelitate pe amanta Veta. Iată cum personajele caragialiene nu doar că urmează tipologiile comice de tip clasic inventariate de Pompiliu Constantinescu – amorezul sau junele prim (Chiriac și Rică Venturiano), adulterina (Veta), cocheta (Zița), *raisonneur*-ul (Nae Ipingescu) –, ci, în funcție de necesitățile de moment, pot accesa valențe caracterologice contradictorii: Jupân Dumitrache se încadrează perfect în tipologia vanitosului, dar și a încornoratului naiv, **comicul de caracter devenind, așadar, o componentă esențială a subiectului comediei.**

– Argument IV –

▪ Nu în ultimul rând, ***lupta* dramatică dintre ceea ce vor să pară personajele și ceea ce sunt cu adevărat – anume confruntarea dintre aparență și esență – este reliefată și la nivelul limbajului.** Astfel, acest tip de comic prezent în ambele acte ale piesei *O noapte furtunoasă* relevă forța satirică a dramaturgului, deconspirând din nou incultura, demagogia, parvenitismul, ba chiar și prostia actanților.

▪ De exemplu, cherestegiul Dumitrache mimează cultura înaltă, deși nu deține proprietatea termenilor, ajungând la exprimări de tipul *să n-o maltrateze cu o vorbă bună*. Totodată, adevărata sa față iese la iveală datorită cuvintelor utilizate, cel mai adesea Jupânul apelând la argoul mahalalei: *bagabondul, mațe-fripte, coate-goale, cu ochii zgâiți, cremenal, îmi venea să-l cârpesc, bei din țigară* etc.

▪ În aceeași ordine de idei, Rică Venturiano trăiește exclusiv prin discursul său cu caracter comic. Junele nu emană nici măcar o frază fără să implice cel puțin un termen din limbajul de lemn amoros sau politic. Expert în arta pleonasmului, paradoxului și nonsensului, Rică prezintă un vid interior, așa că scrisoarea de amor adresată Ziței

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

mustește de clișee și dă naștere unui comic de limbaj greu de imaginat: *Angel radios! De când te-am văzut întâiași dată pentru prima oară, mi-am pierdut uzul rațiunii... [...] Inima-mi palpită de amoare. Sunt într-o poziținne pitorească și mizericordioasă și sufăr peste poate. O da! Tu ești aurora sublimă, care deschide bolta azurie într-o adorațiune poetică infinită de suspine misterioase, pline de reverie și inspirațiune.* În plus, termenii folosiți pentru susținerea ideilor politice îl deconspiră drept un diletant, care poate fi admirat doar de indivizi limitați intelectual de teapa Jupânului Dumitrache. Fără a pricepe vreun concept cu care operează în articolele sale de ziar, Rică promovează libertatea, egalitatea și fraternitatea prin sintagme de tipul: *Box populi, box dei!* și *Ori toți să muriți ori toți să scăpăm!*

3. Concluzie

▪ În concluzie, **după cum demonstrează construcția subiectului din *O noapte furtunoasă*, termeni ca *râs, comic* sau *comedie* nu pot fi definiți în lipsa conștientizării influenței caracterului dramatic al existenței**. Fie că vorbim despre ironizarea/satirizarea moravurilor, defectelor indivizilor și limbajului cotidian sau despre comicul unor situații obișnuite de viață, *confruntarea polemică și lupta* – amintite de Adrian Marino – rămân coordonatele esențiale pentru conturarea condiției umane.

▪ Căci, oricât ar râde omul, el nu poate scăpa de limitările dramatice care îl fundamentează. De aceea, singura opțiune viabilă pentru a se acomoda cu propria fire este de a râde de el însuși. Mai precis și mai teoretic spus – preluând observațiile lui Bachelard parafrazate de Alexandru Paleologu în eseul *Comicul și zeflemeaua* –, *fără puterea de a se lua în râs pe sine însuși, nimeni nu poate înainta pe calea cunoașterii obiective.*

Cosmin Borza

VARIANTA 46

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *aspectele comicului de caracter și de moravuri* într-o *comedie* studiată. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– precizarea a patru trăsături ale *comediei*, ca operă dramatică;
– evidențierea mijloacelor de realizare a comicului de caracter și de moravuri în comedia aleasă, prin referire la temă și la conflict;
– prezentarea succintă a două personaje ale comediei, ilustrative pentru utilizarea, în comedia aleasă, a comicului de caracter și de moravuri;
– exprimarea unei opinii argumentate despre rolul comicului de caracter și al comicului de moravuri, în textul literar ales.

rezolvare

Aspecte ale comicului de caracter și de moravuri într-o comedie studiată
Textul ales: *O noapte furtunoasă*, de Ion Luca Caragiale

▪ Spre deosebire de societatea contemporană în care codul etic poate fi caracterizat drept flexibil sau permisiv, în intimitatea secolului al XIX-lea, dacă am prelua

sintagmele deja cunoscutului eseu al Ioanei Pârvulescu, normele de conduită morală sunt mult mai rigide, numeroase instanțe – de la instituțiile statului până la presă sau chiar membrii familiei – ipostaziindu-se în cei mai acerbi apărători ai existenței lipsite de cusur. Totuși, însăși rigiditatea de care dă dovadă organizarea socială de după Revoluția de la 1848 conduce la o adevărată psihoză născută din teama de a nu încălca în vreun fel principiile morale atât de clar fixate în conștiința publică. Iar, dacă se întâmplă ca un individ să nesocotească o singură regulă de bază a obsedantului cod etic, atunci ar face mai bine să se ascundă, decât să-și recunoască greșeala, căci ceilalți nu-i vor oferi nicio circumstanță atenuantă. Pe acest fond, oamenii încep să trăiască tot mai mult într-o lume a aparențelor, majoritatea încercând să devină atât de conformiști, încât personalitatea fiecăruia se ascunde după un set de clișee de comportament ce pot fi întâlnite pretutindeni în cotidian.

▪ Tocmai această lume artificială, unde aparența dorește să devină esență, îl interesează și pe I.L. Caragiale. În fond, un moralist la rândul lui, dramaturgul aderă la curentul literar realist conștientizând că principiile de bază ale acestei orientări literare – observarea și încercarea de copiere a realului – pot oferi o oglindă revelatoare unei societăți aproape sufocate de simulacrele ce singură și le-a impus. Când enunță faimoasa (auto)reflecție *Simț enorm și văz monstruos*, Caragiale trimite chiar la posibilitățile noii forme literare de a dezvălui *realitatea cea adevărată*, de dincolo de suprafața lucrurilor. Pentru că, de pildă, caracterul autentic al oamenilor iese la iveală abia când sunt confruntați cu masca purtată zi de zi.

▪ În consecință, autorul hotărăște să materializeze această ideologie culturală cu efecte relevante pentru societatea din vremea sa printr-o formă literară ce are un impact deosebit la publicul larg – comedia – , scriind între 1879 și 1885 patru piese: *O noapte furtunoasă, Conu' Leonida față cu reacțiunea, O scrisoare pierdută, D'ale carnavalului.* Și atât de puternic a fost șocul căderii măștilor, că, după prima reprezentație pe scena Teatrului Național din București a celei dintâi dintre comedii – *O noapte furtunoasă* –, lui Ion Luca Caragiale i s-a cerut să modifice textul, reproșându-i-se că *piesa e lipsită de moralitate, plină de încornorați naivi, de amanți fără scrupule și chiar de femei cu moravuri ușoare*, după cum, parafrazând cronicile teatrale ale vremii, punctează Florin Manolescu în studiul său *Caragiale și Caragiale*.

1. Patru trăsături ale comediei

▪ Iată cum, utilizând o **specie a genului dramatic** etichetată, prin tradiție, drept **minoră**, I.L. Caragiale ajunge să stârnească prima polemică serioasă în jurul ideii de moralitate în artă. Această reacție furibundă a publicului se datorează mai ales faptului că, spre deosebire de tragedie, de pildă, ce se axează mai ales pe problemele din trecut, **comedia este preocupată de aspectele prezentului,** mai exact, **subliniază limitele condiției umane pe care le și privește cu umor.** Mai mult, în timp ce într-o tragedie protagoniștii sunt eroi exemplari, cu personalitate puternică și conduită impecabilă, față de care publicul manifestă admirație, ba chiar îi ia drept modele, **în comedie personajele sunt reduse la un set de însușiri caricaturale, fiind înscrise într-o anumită tipologie.** Ele pot fi privite cu simpatie atâta timp cât cititorul/spectatorul nu identifică într-un actant sau în altul propriile defecte. Pentru că, atunci când se manifestă o atare lectură de identificare, inclusiv **râsul** devine ceea ce Henri Bergson numește *du mecanique plaqué sur du vivant*, adică o manifestare artificială a ființei umane ce-i deconspiră automatismele. În acest mod se

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltă în piesa *O noapte furtunoasă* și **categoria estetică numită comic**, care cumulează o serie de contraste – esență-aparență, așteptări-rezultate, pretenții-realitate –, dar și o gamă variată de atitutidini ale cititorului/spectatorului: dispreț, compasiune, amuzament, bunăvoință etc. Astfel, comedia lui Caragiale reușește performanța de a îmbina toate tipurile de comic: de moravuri, de caracter, de situație, de limbaj și de nume.

2. Mijloace de realizare a comicului de caracter și de moravuri, prin referire la temă și la conflict/ 3. Prezentarea a două personaje ilustrative pentru comicul de caracter și de moravuri

- Dintre acestea, autorul insistă în *O noapte furtunoasă* pe **comicul de moravuri și de caracter**, conștient fiind că **tema** ce-l preocupă – viața cotidiană, familială, politică a micii burghezii – poate fi ilustrată doar prin satirizarea atât a deprinderilor imorale ale societății, cât și a defectelor individuale. De altfel, încercând să identifice punctul central al creației dramaturgului român, criticul literar Pompiliu Constantinescu subliniază focalizarea ambivalentă a demersului din comedii: *Caragiale are o dublă intuiție a individului: a categoriei sociale și sufletești. Comedia de moravuri se împletește cu aceea de caracter.*
- Prin urmare, pe tot parcursul acțiunii piesei **conflictul dramatic** ia naștere prin confruntarea dintre normele artificiale de comportament pe care le impune societatea și trăirile interioare ale personajelor. Și, deoarece presiunea exercitată de exterior asupra individului este atât de accentuată, majoritatea personajelor caragialiene par a fi simple marionete ce declamă în clișee concepții despre existență în general, despre familie, iubire ori onoare, toate producând efecte comice.
- Spre exemplu, poate **cel mai semnificativ caz de personalitate subordonată până la anulare de convențiile sociale este Jupân Dumitrache Titircă Inimă-Rea**. *Cherestegiu și căpitan în garda civică*, după cum este caracterizat în didascalii, el trăiește, la fel ca majoritatea personajelor lui Caragiale, obsesia de a deține un rol determinant în viața urbei. Dominanta sa de caracter este, în consecință, orgoliul care se manifestă pe un dublu palier: la nivel social, dar și casnic. Pe de o parte, cherestegiul Jupân Dumitrache exagerează însemnătatea breslei negustorilor, considerând demnă de dispreț orice altă preocupare. De aceea, toți ceilalți sunt considerați inferiori, așa încât, atunci când observă că unul dintr-o altă clasă socială îndrăznește să flirteze cu soția sa, el ezită între impulsul de a se răzbuna și superioritatea neimplicată a statutului său: *Încep să mă încruntez la bagabontul și mai că-mi venea să-l cârpesc, dar mi-era rușine de lume; eu de! negustor, să mă pui în poblic cu un coate-goale nu vine bine...* Pe de altă parte, vanitatea sa se manifestă și în relațiile cu Veta, soția lui, pe care o privește ca pe un obiect ce-i aparține. În consecință, criza de gelozie se naște nu dintr-un sentiment autentic de dragoste casnică, ci din simțul posesiunii, justificat la nivel declarativ prin ticul verbal: *Eu am ambiț, domnule, când e vorba la o adică de onoarea mea de familist...* Mai mult, tot din obsesia de a se face remarcat pe plan social, protagonistul comediei *O noapte furtunoasă* citește în fiecare seară știrile politice, deși nu pricepe nimic din ideologia partidelor, sau participă la spectacolele de la grădina de vară *Iunion*, în ciuda faptului că nu înțelege limba în care se joacă.

Scanned with OKEN Scanner

▪ În acest mod, după cum observă Victor Cubleșan în *Dicționarul personajelor din teatrul lui I.L. Caragiale*, **Jupân Dumitrache este preocupat exclusiv de imaginea sa exterioară, de respectabilitatea sa în public, și deschide seria actanților ce *pozează* mereu *în ceva***, dând astfel naștere atât comicului de moravuri, cât și celui de caracter. De pildă, Veta se arată drept timidă și rușinoasă în timp ce comite adulter cu omul de încredere al lui Dumitrache, iar Chiriac, la rândul lui, face tot posibilul să fie considerat un *onorabil băiat*, dar își permite să o acuze de infidelitate pe amanta Veta. În paranteză fie spus, tocmai această discrepanță dintre aparență și esență pe care se construiește orice triunghi conjugal – a se vedea și comedia *O scrisoare pierdută* – **reprezintă forma preferată de dramaturg pentru manifestarea comicului de moravuri și de caracter.**

▪ Nici Rică Venturiano nu se poate sustrage dedublării cu efecte comice. Imaginea sa publică este de *studinte în drept și colaboratore la Vocea Patriotului Naționale*, postură din care declamă libertatea, fraternitatea și egalitatea tuturor cetățenilor, indiferent de clasă socială. Însă, limbajul său de lemn, pigmentat cu numeroase greșeli de exprimare mai ales când mimează cultura sa vastă – *Box populi, box dei* –, îi dezvăluie limitele și demagogia. În fapt, evoluția personajului simbolizează destrămarea unei societăți unde criteriile de stabilire a valorii sunt atât de flexibile, de ambigue, că distanța dintre dispreț și admirație se anulează de la un moment la altul. Astfel, **Caragiale îl construiește pe Rică Venturiano pornind de la o schemă tipică oricărei comedii clasice – revelațiile succesive –, sursă inepuizabilă a comicului de moravuri și de caracter.** De pildă, la începutul piesei, el este caracterizat de Jupân Dumitrache printr-o serie de invective: *coate-goale, mațe-fripte, scârța-scârța pe hârtie*. Pe parcursul derulării acțiunii însă, după ce trece de la starea de extaz a îndrăgostitului la șocul confuziei și la spaima și teroarea urmăririi, imaginea lui Rică suferă o transformare totală. Același Jupân Dumitrache, convins că tânărul îi poate aduce beneficii pe viitor datorită mariajului cu Zița, cumnata sa, exclamă: *Ăsta e bun de dipotat, cum combate el poate să ajungă și ministru.*

4. Opinie argumentată despre rolul comicului de caracter și de moravuri

▪ Așadar, îmbinând comicul de situații cu cel de caracter, Ion Luca Caragiale oferă în *O noapte furtunoasă* un tablou veridic al lumii contemporane în care până și interioritatea ființei umane se estompează sub imperativul categoric al normelor sociale. Personajele sale nu doar că urmează tipologiile comice de tip clasic inventariate de Pompiliu Constantinescu – amorezul sau junele prim (Chiriac și Rică Venturiano), adulterina (Veta), cocheta (Zița), raisonneurul (Nae Ipingescu) –, ci, în funcție de necesitățile de moment, pot accesa mai multe valențe caracteriologice: Jupân Dumitrache se încadrează perfect în tipologia vanitosului, dar și a încornoratului naiv. Pentru că realitatea sfârșitului de secol XIX este atât de falsificată, că pe scena ei oamenii pot juca doar roluri ce stârnesc râsul. Mai precis, după cum susține însuși Caragiale, *natura nu lucrează după tipare, ci îl toarnă pe fiecare după calapod diferit: unul e sucit într-un fel, altul într-alt fel, fiecare în felul lui, încât nu te mai saturi să-i vezi și să-ți faci haz de ei.*

Cosmin Borza

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 47

Scrie un eseu de 2–3 pagini în care să prezinți *tema și viziunea despre lume*, reflectate într-o *comedie* studiată. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– evidențierea trăsăturilor comediei pentru care ai optat, care fac posibilă încadrarea într-o tipologie, într-un curent cultural/literar, într-o perioadă sau într-o orientare tematică;
– prezentarea temei comediei, reflectată în textul dramatic ales, prin referire la două scene/secvențe/situații ale conflictului;
– sublinierea a patru elemente ale textului dramatic, semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume a autorului/a unuia dintre personaje (de exemplu: *acțiune, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, particularități ale compoziției, construcția personajului, modalități de caracterizare, limbaj* etc.);
– exprimarea unei opinii argumentate despre modul în care tema și viziunea despre lume sunt reflectate în comedia aleasă.

rezolvare

Temă și viziune despre lume reflectate într-o comedie
Textul ales: *O noapte furtunoasă*, de I.L. Caragiale

▪ În tentativa de a contura viziunea despre lume dintr-o comedie valoroasă, Alexandru Paleologu pornește – într-o conferință dedicată dramaturgiei lui I.L. Caragiale – de la o afirmație a lui Gogol: *Dacă contempli îndelung un spectacol comic, el devine trist.* Această observație paradoxală a scriitorului rus îl determină pe criticul amintit să constate că, într-adevăr, vizualizarea/lectura repetată a unei piese comice îl obligă pe spectator/cititor să se identifice cu *toate elementele afective și umane* implicite tuturor creațiilor artistice, așa încât distanța aparentă dintre receptor și universul ficțional ce stârnește râsul se anulează. În fapt, notează în eseul *Comicul și zeflemeaua* același Paleologu, *râdem virtualmente de noi înșine*. De aceea, orice comedie, dincolo de perspectiva satirică, (auto)ironică, folosită pentru a reda formele de manifestare ale existenței umane, implică o latură așa-zis *serioasă*, dramatică, ba chiar în sens larg tragică.

▪ Pentru că, spre exemplificare, măștile cu care se confundă personajele din cele patru comedii ale lui Caragiale ori gesturile mecanice și limbajul artificial ce le caracterizează trimit la un univers al golului, al vidului, al nimicului. Constatarea nu e nouă, exegeții recenți ai scriitorului român de la sfârșitul secolului al XIX-lea vorbind despre absurdul și automatismul lumii din comediile sale. Însă Alexandru Paleologu aduce o nuanță relevantă: e vorba despre existența **unui *Caragiale abisal*, un Caragiale ce este capabil să pătrundă în zonele ascunse ale subiectivității ființei umane și să sublinieze că banalitatea și lipsa de consistență a existenței pot fi totuși acceptate**, ba, mai mult, individul poate descoperi un sens în ele.

▪ Citită prin această grilă, comedia *O noapte furtunoasă* – publicată în 1879 și având ca **temă** viața cotidiană, familială, politică a micii burghezii – își justifică viziunea *paradoxală* despre lume: **oricât ar fi de de gol și de inuman, universul poate fi îmblânzit prin râs.**

1. Evidențierea trăsăturilor comediei care fac posibilă încadrarea într-o tipologie/într-un curent literar/într-o orientare tematică

▪ Înainte de a sugera atare soluții pentru reechilibrarea ființei umane, moralistul Caragiale realizează că este necesară adoptarea unei noi formule artistice prin care să fie privilegiate aspectele imediate, de zi cu zi, ale existenței omului obișnuit. Și lumea *de jos*, a periferiilor și mahalalelor – pare a indica autorul comediei *O noapte furtunoasă* –, oferă destule surse de inspirație pentru un creator, iar nu doar faptele eroice ale claselor înalte ori numai indivizii cu însușiri excepționale de tip romantic. De aceea, dramaturgul aderă la **curentul literar realist** convins fiind că principiile de bază ale acestei orientări literare – observarea și încercarea de copiere a realului – pot oferi o oglindă revelatoare unei societăți aproape sufocate de simulacrele pe care singură și le-a impus.

▪ Când enunță faimoasa (auto)reflecție: *Simț enorm și văz monstruos*, Caragiale trimite chiar la posibilitățile noii forme literare de a dezvălui *realitatea cea adevărată*, de dincolo de suprafața lucrurilor. Pentru că, de pildă, caracterul autentic al oamenilor iese la iveală abia când sunt confruntați cu masca purtată zi de zi.

▪ Astfel, Jupân Dumitrache, Rică Venturiano, Chriac, Ipingescu, Veta și Zița, ba chiar și Spiridon, trăiesc exclusiv prin imaginile artificiale pe care societatea i-a determinat să și le construiască. Deși conjuncturile de viață îi determină să-și dezvăluie inconsistența interioară și, deci, statutul lor de simple marionete într-o comedie a lumii, ei nu devin nici respingători, nici personaje tragice. Dimpotrivă, dând naștere **comicului de moravuri și de caracter**, actanții caragialieni ajung să vorbească despre necesitatea coborârii unor concepte ca **familia, iubirea, politica** din sfera abstracțiunilor în cea a vieții cotidiene. Căci vidul și absurdul sunt cauzate nu atât de abisul din interiorul ființei umane, cât de distanța *monstruoasă* ce se stabilește între individ și formele de organizare a lumii.

2. Tema reprezentată prin două scene/secvențe narative/situații semnificative/ 3. Patru elemente ale textului dramatic semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume a autorului/a unuia dintre personaje

▪ Spre exemplu, întreaga **acțiune** a comediei *O noapte furtunoasă* se axează pe **conflictul dramatic** cu efecte hilare dintre aparență și esență. Mai precis, raportându-ne la **temele** piesei, se poate vorbi despre o tensiune între concepția publică asupra familiei, iubirii ori politicii și modul în care se reflectă ele în conștiința fiecărui personaj în parte. Dacă, în exterior, toți actanții lasă impresia că împărtășesc o viziune unică asupra existenței, în intimitate, unul câte unul încep să își afirme propriile judecăți, evidențiind scindarea – sursă a vidului interior – ce caracterizează personalitatea lor.

▪ Chiar în cadrul dialogului dintre Jupân Dumitrache și Ipingescu – extins pe parcursul primelor patru **scene** ale piesei – se concentrează principiile fundamentale ale modului în care mica burghezie de mahala abordează viața de familie, politica ori iubirea. Din punctul de vedere al negustorului Dumitrache, *cherestegiu* și *căpitan în garda civică*, familia reprezintă cel mai onorabil mod de așezare în lume, așa încât

Scanned with OKEN Scanner

pentru apărarea ei merită riscul de a ajunge *cremenal*. În schimb, afirmă orgoliosul protagonist, societatea contemporană mustește de *coate-goale, mațe-fripte, scârța-scârța pe hârtie* ce nu doresc decât *să spargă casele* oamenilor cinstiți, ținându-se toată ziua după nevestele acestora. În consecință, pentru a evita orice neplăceri, bărbatul e nevoit să depășească constrângerile sentimentaliste presupuse de iubire și să acționeze rațional în intimitate: *Știi cum m-a făcut Dumnezeu* – îi spune amicului Ipingescu –, *nu-i trec muierii nici atâtica din al meu*. Un dictator *sui-generis* în apărarea valorilor familiei, Jupân Dumitrache se ipostaziază – când vine vorba de politică – în cel mai vajnic apărător al suveranității celor mulți: *Cine mănâncă poporul să meargă la cremenal*.

- În aparență, la nivel declarativ deci, ceilalți actanți din *O noapte furtunoasă* împărtășesc pe deplin cadrele descrise de Jupân. De exemplu, Rică Venturiano declamă că *familia e patria cea mică, precum patria e familia cea mare; familia este baza societății*, iar iubirea conduce la *nebunie: Angel radios! [...] de când te-am văzut întâiași dată și pentru prima oară, mi-am pierdut uzul rațiunii. [...] Da, fruntea mea îmi arde, tâmplele-mi se bat, sufăr peste poate, parcă sunt turbat*. Cu această din urmă concepție pare a fi de acord și Chiriac, omul de încredere al Jupânului, care, din cauza iubirii, trece peste prejudecăți și întreține o relație de amor cu Veta: *Da! sunt nebun, firește că sunt nebun; m-ai înnebunit dumneata*.
- Totuși, din perspectiva **deznodământului** piesei, această viziune unilaterală asupra lumii își deconspiră lipsa de validitate și consistență. După ce, indus în eroare de numărul de la casă – meșterul Dincă binagiul *a bătut numărul șase de-a-n-doaselea* –, Venturiano nimerește în camera Vetei, căutând-o pe Zița, și stârnește o adevărată *noapte furtunoasă* în care strigătele, amenințările cu moartea, urmăririle, acuzele sau injuriile, dar și împăcările sunt la fel de manifeste, *comèdia* lumii caragialiene se dezvăluie în toată splendoarea ei tragi-comică. Căci un univers în care trecerea de la agresivitatea extremă la cea mai *sinceră* prietenie se realizează instantaneu – pe baza criteriului *e de-ai noștri* – nu se poate fundamenta decât pe un mare gol, pe o lipsă ontologică a valorilor și atitudinilor umane. Mai exact, după cum afirmă Ioana Pârvulescu în eseul *În Țara Miticilor, tot ce există în lumea lui Mitică* [și, prin extensie, în comediile caragialiene] *e pe măsura numelui său, adică diminutivat. Este o lume în care nu se petrec drame, ci dramolete, unde nu există Binele, dar totul se obține cu binișorul, unde relele mici te împiedică să vezi Răul mare*.

4. Opinie argumentată despre modul în care tema și viziunea despre lume sunt reflectate în comedie

- Prin urmare, când, înainte de căderea cortinei, autorul notează *pornesc cu toții veseli spre fund*, fericirea emanată de personaje nu se datorează conștientizării vreunui echilibru câștigat, ci reacomodării cu măștile care le acoperă *vidul* interior, *nimicul* existenței.
- Tot astfel, și cititorul/spectatorul se *veselește* nu dintr-un prea plin al sufletului și minții sale, ci datorită acceptării iluziei că micile bucurii pot funcționa ca surogat al adevăratei împliniri. Pentru că, utilizând sintagmele lui Constantin Noica, *comicul este ceea ce ne arată că ceea ce este nu este decât ceea ce este*, adică – după cum lămurește definiția nicasiană Alexandru Paleologu – această categorie estetică *divulgă mediocritatea fenomenelor înconjurătoare*.

Scanned with OKEN Scanner

▪ Tocmai de aceea marele merit al viziunii despre lume – a se citi despre familie, politică, iubire – din *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale constă în promovarea asumării caracterului limitat al ființei umane. Vremea eroilor revoltați a trecut, iar de acum omul simplu, comun, cu toate iluziile, defectele și crizele sale câștigă dreptul de a se manifesta pe scena lumii.

Cosmin Borza

VARIANTA 48

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *particularitățile de construcție a unui personaj* dintr-o *comedie* studiată. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– prezentarea a patru elemente ale textului dramatic, semnificative pentru realizarea personajului ales (de exemplu: *construcția subiectului, particularități ale compoziției, conflict, modalități de caracterizare, limbajul personajelor, notațiile autorului* etc.);
– prezentarea statutului social, psihologic, moral etc. al personajului ales, prin raportare la conflictul/conflictele comediei studiate;
– relevarea principalei trăsături a personajului ales, ilustrată prin două scene/secvențe/situații semnificative sau prin citate comentate;
– exprimarea unui punct de vedere argumentat, despre modul în care se reflectă o idee sau tema comediei în construcția personajului pentru care ai optat.

rezolvare

Particularități de construcție a unui personaj dintr-o comedie
Personajul ales: Veta din *O noapte furtunoasă*, de Ion Luca Caragiale

▪ Într-un eseu din volumul *Revizuiri*, intitulat „Psihologie feminină", Eugen Lovinescu încearcă să demonstreze că, în ciuda lipsei de maturitate și de sincronizare cu formele europene, literatura română reușește să construiască o serie de caractere feminine bine individualizate. Astfel, de la Vidra lui Bogdan-Petriceicu Hasdeu până la Chirița lui Vasile Alecsandri sau la eroinele lui I.L. Caragiale, femeile din dramaturgia autohtonă destabilizează prejudecata conform căreia societatea românească este exclusiv condusă de o mentalitate patriarhală.
▪ Pentru că, fără a deține funcții de conducere, fără a lua în mod direct deciziile importante, toate personajele feminine menționate de Lovinescu ajung să influențeze decisiv cursul existenței. Plasate mereu în umbră, având aparent doar un rol secundar, femeile imaginate de Hasdeu, de Alecsandri sau Caragiale nu doar că *stau în spatele* unor bărbați puternici, ci tind să se masculinizeze ele însele, transformându-și partenerii de viață în simple mijloace pentru împlinirea propriilor ambiții politice sau amoroase. Fie că dau naștere la drame și tragedii – Răzvan moare tocmai când realizează planurile de preamărire ale soției –, fie că produc situații de un comic contagios, Vidra, Chirița, Veta, Zoe Trahanache sau Mița Baston dau

Scanned with OKEN Scanner

dovadă de o capacitate deosebită de disimulare, dar și de o forță extraordinară de a se împlini pe plan social sau personal, profitând de slăbiciunile celor ce ar fi trebuit să contureze simbolul puterii. Așadar, cel puțin la nivelul reprezentării scenice, societatea românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea se caracterizează printr-o schizoidie evidentă: bărbații conduc, femeile manipulează.

▪ De pildă, tocmai această situație paradoxală – ce se extinde de la relațiile intime dintr-o familie la nivelul întregii comunități – pare să-l preocupe și pe I.L. Caragiale atunci când scrie *O noapte furtunoasă*, *O scrisoare pierdută* sau *D'ale carnavalului*. Protagonistele comediilor amintite își asumă această funcție atât de subversivă, prin construirea unei imagini publice impecabile. Pe de o parte, ele sunt conștiente că trebuie să-și joace fără cusur rolul de femei respectabile, de soții fidele, mereu preocupate de liniștea și confortul căsniciei, pe de altă parte, acestea știu să valorifice armele seducției feminine pentru a obține tot ceea ce doresc: de la admirație necondiționată până la unul sau mai mulți amanți. Iar când ajung să se considere împlinite ca femei, tot efortul lor se canalizează înspre păstrarea statutului câștigat. Acesta e și cazul Vetei, eroina din *O noapte furtunoasă*.

1. Statutul social, psihologic și moral al personajului prin raportare la conflict/conflicte

▪ Astfel, Veta se mulțumește, în aparență, cu un **statut** comun, încă din didascalii autorul prezentând-o drept *consoarta lui Jupân Dumitrache*. Dacă din punct de vedere **social** Veta se complace în postura de **casnică**, lăsându-i soțului privilegiul de a participa la viața publică a urbei, ea câștigă respectul celorlalți prin **atitudinea de femeie retrasă, timidă și rușinoasă**, pliindu-se perfect pe *ambițul* de *mare familist* al lui Jupân Dumitrache. Individualitatea ei se manifestă, în schimb, prin dragostea pe care i-o poartă lui Chiriac *tejghetarul*, omul de încredere al bărbatului ei. Modestă din punct de vedere intelectual, Veta își reduce existența la un univers eminamente casnic – coase, gătește, crede în superstiții –, universul ei concentrându-se între pereții imobilului de pe strada Catilinei, numărul șase. Pentru acest mod de existență larvară, **căsătoria din interes** cu negustorul Dumitrache fusese soluția perfectă. Însă, conștientizând că tinerețea îi trece – începe să aibă reacții de femeie obosită de viață: o doare capul, o *încearcă* frigurile, are tot mai multe ticuri –, ea descoperă în Chiriac sursa revigorării farmecului său feminin. În consecință, dobândind prin soț confortul unei vieți lipsite de griji și prin amant confirmarea capacității de a mai putea seduce, spre deosebire de celelalte personaje, Veta se luptă nu pentru cultivarea unei imagini publice – Jupân Dumitrache are destulă grijă ca nimeni să nu atenteze la onorabilitatea ei –, ci pentru păstrarea situației date. Ironic fiind spus, pentru eroină **conflictul** nu este exterior sau interior, cât casnic.

2. Patru elemente ale textului dramatic, semnificative pentru construcția personajului/ 3. Principala trăsătură a personajului ilustrată prin două secvențe narative

▪ Prin urmare, **principala sa trăsătură de caracter** poate fi identificată în firea cameleonică, pe tot parcursul **acțiunii** din cele **două acte** ale piesei *O noapte furtunoasă*, protagonista fiind **caracterizată atât direct, cât și indirect** drept un actant dintr-o comedie a inocenței. De exemplu, din prima scenă și până în cea de-a șaptea – când Veta apare pentru prima dată –, consoartei lui Jupân Dumitrache i se construiește un portret moral dominat de două trăsături: timiditatea și pudibonderia.

Scanned with OKEN Scanner

Și soțul, și amicul său Ipingescu susțin caracterul ireproșabil al femeii – (*Jupân Dumitrache*): *Nu că mi-e frică de ceva, adică de nevastă-mea... Să nu...* (*Ipingescu*): *Aida de! Coana Veta! Mie îmi spui? N-o știu eu?...* Mai mult, prin această **particularitate de construcție** – amânarea apariției personajului –, orizontul de așteptare al cititorului se încarcă și cu presupoziția frumuseții și tinereții femeii, din moment ce subiectul discuției din începutul comediei este constituit de suspiciunea Jupânului că un june *coate-goale, mațe-fripte* ar flirta cu soția lui.

- Însă, odată cu apariția Vetei în scena a șaptea, cititorul/spectatorul este ușor nedumerit deoarece femeia fatală și cochetă pe care o aștepta se dovedește a fi banală, comună, **indicațiile regizorale** surprinzând-o în timp ce *coase galoanele la un mondir de sergent de gardă civilă*; [ea] *este obosită și distrată, vorbește rar și încet*. În plus, distantă și taciturnă mai ales în relația cu soțul ei – pe care îl numește mereu prin pronumele de politețe *dumnealui* –, eroina își deplânge soarta printr-un **monolog** presărat cu exclamații și interogații retorice care îi dezvăluie **caracterul comic**: trăirile patetico-liricoide – *A! De ce mai dă Dumnezeu omului fericire dacă e să i-o ia înapoi!? De ce nu moare omul când e fericit!?* – ale protagonistei nu se datorează vreunei tragedii, ci faptului că amantul Chiriac este la fel de gelos ca și soțul.
- Stârnind râsul prin această **discrepanță dintre aparență și esență, caracteristică personalității sale**, Veta surprinde din nou prin modul inedit de a percepe realitatea. Dacă pentru celelalte personaje momentul de maximă tensiune este constituit de urmărirea și prinderea amorezului Rică Venturiano, pentru ea punctul culminant are loc în **scena** conflictului cu Chiriac. De altfel, după ce află că Rică a confundat-o cu sora Zița și că amantul nu mai are motive de gelozie, femeii îi pasă prea puțin de soarta tânărului ce este amenințat cu moartea de cei doi bărbați *nebuni* de gelozie. În consecință, până la finalul comediei Veta se dovedește calmă, stăpână pe situație, rațională: *Acu nu mai mi-e frică*, afirmă ea *aparte* în timp ce Jupân Dumitrache o acuză de infidelitate și inconștiență.
- Nu în ultimul rând, deși Veta este cea care a generat conflictul, tot ea îl și dezamorsează, vindecându-i pe cei doi bărbați – Chiriac și Jupân Dumitrache – de *nebunia* amorului. Replica din final a eroinei restabilește ordinea absurdă pe baza căreia se construiește întreg universul caragialian din *O noapte furtunoasă*. Ca o soție rațională în ce privește odihna amantului, *matroana* Veta – după cum o caracterizează criticul Garabet Ibrăileanu pornind de la **numele** ei – îl mustră pe soț că întârzie prea mult în noapte cu rezolvarea situației, iar Chiriac va fi obosit dimineața: *Ei! Toate bune, frățico, dar noi nu dormim în noaptea asta? Chiriac are să se scoale mâine până-n ziuă la ezirciț.*

4. Punct de vedere argumentat despre modul în care se reflectă o temă sau o idee în construcția personajului

- Așadar, în ciuda psihologiei rudimentare și a moralității josnice, protagonista comediei lui Caragiale oferă o explicație destul de nuanțată modului în care societatea românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea ajunge să se dezintegreze. Astfel, dacă, preluând sentințele lui Rică Venturiano, *familia e patria cea mică, precum patria e familia cea mare; familia e baza societății*, atunci și lumea contemporană în ansamblul ei pare să se fundamenteze tot pe o serie de învăluiri ipocrite ale gravelor probleme existențiale.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

▪ Pentru că, în timp ce – după cum constată actorul Humphrey Bogart într-o butadă care i se potrivește perfect Vetei – *bunul renume al unei femei se datorează tăcerii mai multor bărbați*, și reputația unei organizări statale pare a depinde de complicitatea în mutenie a scriitorilor vremii. Nu întâmplător, în 1879, în urma primei reprezentări scenice a comediei *O noapte furtunoasă*, moralistul Ioan Slavici îl acuză pe Ion Luca Caragiale de lipsă de preocupare pentru valorile și atitudinile promovate de contemporani: *Cocoana Veta este o femeie adulteră. Câtă vreme adulterul nu s-a săvârșit încă, această cocoană poate să joace un rol într-o comedie. Îndată ce fapta s-a săvârșit, rolul ei trebuie să devină tragic, deoarece, după vederile tuturor societăților, consecințele firești ale adulterului nu pot fi decât tragice.*

Cosmin Borza

VARIANTA 49

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *componentele de structură și de limbaj ale textului dramatic*, ilustrate pe baza unei *comedii* studiate, pornind de la ideile exprimate în următoarea afirmație critică: *„...evocând tipuri și moravuri contemporane, comedia proclamă valoarea actualității, deschide drum creației realiste”.* (Adrian Marino, ***Dicționar de idei literare***)

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza*.

rezolvare

Componente de structură și de limbaj ale textului dramatic ilustrate pe baza unei comedii, pornind de la o afirmație critică

Textul ales: *O noapte furtunoasă*, de I.L. Caragiale

1. Ipoteză

▪ Unul dintre cele mai sugestive clișee referitoare la arta dramatică constă în identificarea lumii cu o scenă și a oamenilor cu niște actori al căror destin este decis de un Regizor nevăzut. Această metaforă a *lumii-teatru* ce câștigă statutul de motiv literar încă din filozofia antică hindusă nu se naște dintr-o revelație a vreunui înțelept, ci poate fi justificată prin particularitățile de structură ale textului dramatic. Astfel, **dintotdeauna autorii de tragedii, de drame ori de comedii au încercat prin diverse procedee compoziționale – de la ambiguizarea timpului și a spațiului până la promovarea unor personaje tipologice – să sugereze extinderea scenei la nivelul unei lumi întregi.**

▪ În acest sens, efortul expansiv al *comediei* este cu atât mai complex, cu cât, prin definiție, specia este preocupată de valorile prezentului, ea *proclamă* – așa cum afirmă Adrian Marino în *Dicționar de idei literare* – *valoarea actualității* și *deschide drum creației realiste*. Or, *evocarea* verosimilă a *tipurilor și moravurilor contemporane* – o altă caracteristică esențială a comediei în viziunea lui Marino – nu se

poate realiza decât în condițiile în care artistul reușește să implice cu o dexteritate de artizan efectul de realitate. Pe scurt fie spus, scena trebuie să devină sub bagheta – nu magică, ci organizatoare a – creatorului de comedii o imagine miniaturală cu rol revelator a realității cotidiene.

▪ O astfel de performanță artistică este atinsă la doar douăzeci și șapte de ani de I.L. Caragiale. **Publicând în 1879 prima dintre comediile sale – *O noapte furtunoasă* –, dramaturgul român ajunge să propună o similitudine între spațiul scenic și cel al universului obiectiv prin folosirea celor mai inedite componente de structură și de limbaj.**

2. Argumentare

— Argument I —

▪ În primul rând, **autorul își construiește *savant*** – constată Florin Manolescu în studiul *Caragiale și Caragiale* – **incipitul și finalul textului, comedia sa fiind continuată parcă la un capăt și la celălalt de lumea reală.**

▪ De pildă, prima replică a textului este prefațată de o indicație a autorului – *urmând o vorbă începută* –, prin care se marchează faptul că dialogul dintre Jupân Dumitrache și amicul său Nae Ipingescu începe în afara scenei, în culise poate ori chiar în spațiul exterior ficțiunii. Prin urmare, observațiile cherestegiului despre *prăpădiții de amploaiați* fără *chioară în pungă* ce obișnuiesc să se *țină după nevestele negustorilor* câștigă relevanță general-valabilă. Totodată, această **deschidere ex abrupto** a comediei *O noapte furtunoasă* sugerează și lipsa de coerență a vieții cotidiene, unde faptele se organizează mai mult în funcție de o serie de conjuncturi, iar nu de planuri dinainte stabilite.

▪ Mai mult, **finalul în poantă** al piesei sugerează probabilitatea accentuată a revigorării în orice moment a conflictului dramatic, realitatea de zi cu zi propunând nenumărate subiecte adecvate nașterii unei noi comedii. După ce tensiunea inițială se anulează când toată lumea ajunge să realizeze că dezechilibrul a fost produs de o confuzie – Rică Venturiano o curtează, de fapt, pe Zița, iar nu pe sora sa căsătorită, Veta –, gelosul Jupân Dumitrache descoperă în patul conjugal o *legătură de gât* și fandaxia sa e gata să renască. Intervenția omului său de încredere, Chiriac, amant al Vetei fără știrea naivului negustor, vine să aplaneze conflictul tocmai apărut – *Aș! Ado-ncoa, jupâne; asta-i legătura mea, n-o știi dumneata?* –, dar, în același timp, îi semnalizează cititorului/privitorului înclinația spre comic a indivizilor tipologici care populează realul.

— Argument II —

▪ În al doilea rând, **pe parcursul celor două acte structurate în câte nouă scene fiecare, apar personaje episodice sau figurante care extind cadrul acțiunii dincolo de limitele preconizate inițial**. Astfel, în afara actanților numiți în lista cu personaje – Jupân Dumitrache Titircă Inimă-Rea, Nae Ipingescu, Chiriac, Spiridon, Rică Venturiano, Veta, Zița –, Caragiale include în *O noapte furtunoasă* și alte caractere menite să contureze o cât mai completă panoramă a tipurilor și moravurilor contemporane. Spre exemplu, atât în replicile Jupânului Dumitrache, cât și în cele ale Ziței se remarcă prezența lui Ghiță Țircădău, fostul soț al surorii Vetei. *Un om stricat*, în viziunea Negustorului, și un *mitocan* și un *pastramagiu*, după cum îl numește Zița, Țircădău reprezintă întocmai simbolul mahalalei de unde provin eroii comici caragialieni. Deși încearcă să-și proclame desprinderea de tarele ei – Jupânul o

Scanned with OKEN Scanner

divorțează pe cumnată de Ghiță –, cu toții se acomodează perfect cu incultura, parvenitismul, ipocrizia, inconsistența periferiei orașelor. În plus, căpitanul în gardă civică Dumitrache și sergentul său Chiriac au nevoie de Tache Pantofaru ori de Popa Zăbavă de la Sf. Lefterie pentru a-și justifica din când în când – cu ocazia *ezirciților* militare – superioritatea conferită de gradul pe care cu atâta orgoliu îl poartă.

— Argument III —

▪ În al treilea rând, afirmă același Florin Manolescu, **tot de o *adâncire a scenei*, anume de o extindere a relevanței înspre universul cotidian, se poate vorbi și în cazul așa-numitului procedeu al *taichoscopiei* utilizat de Caragiale în structurarea comediei.** Mai precis, dramaturgul propune câteva *narațiuni retrospective ale unor martori care au trecut printr-un **spațiu plasat în afara incidenței de joc.*** De exemplu, piesa surprinde, așa cum am arătat, în primele scene un dialog între Dumitrache și Ipingescu ce are ca temă o întâmplare de la teatrul de vară *Iunion*, unde, în urmă cu puțină vreme, Jupânul a asistat alături de soție și de cumnată la niște *comedii nemțești*. Acolo, agilul *pater familias* observă că *un coate-goale, neica-nimeni, scârța-scârța pe hârtie* se uită *galiș la cucoane*. Pentru a-și face istorisirea cât mai interesantă și pentru a evoca multitudinea de trăiri interioare ce-l cuprind, Jupân Dumitrache îi relatează cu lux de amănunte amicului Nae toate întâmplările: *Plecăm noi, pleacă și dumnealui după noi. [...] Apucăm pe la Sfântul Ionică ca să ieșim pe Podul-de-pământ – papugiul cât colea după noi; ieșim în dosul Agiei – coate-goale după noi; ajungem la Sfântul Ilie în Gorgani – moftangiul după noi; mergem pe la Mihaiu-Vodă ca să apucăm spre Stabiliment – mațe-fripte după noi.* Iată cum, printr-un artificiu compozițional ce scapă multor cititori, **mahalaua Bucureștiului urcă pe scenă**, spre satisfacția, mai mult decât probabilă, a majorității spectatorilor/cititorilor din epoca lui Caragiale. În acest mod se poate justifica și intuiția lui Marino că specia comediei *deschide drum creației realiste.*

— Argument IV —

▪ Nu în ultimul rând, **caracterul *expansiv* al comediei este susținut și de limbajul personajelor.** Dincolo de comicul pe care îl produce modul de a se exprima al eroilor caragialieni – nu există aproape o replică fără vreo greșeală de natură lingvistică, cacofonia, anacolutul, nonsensul combinându-se cu pleonasmul, calcul și confuzia semantică –, **o serie de sintagme utilizate de protagoniști fac din lumea *Nopții furtunoase* un loc de întâlnire al tuturor domeniilor de preocupare ale existenței umane.** De pildă, Rică Venturiano trăiește exclusiv prin masca conturată de limbajul său, o mixtură de clișee ale teminologiei poetice, juridice, administrative, politice ori de mahala fundamentând imaginea sa publică. Expert în arta pleonasmului, paradoxului și nonsensului, Rică prezintă un vid interior, așa că scrisoarea de amor adresată Ziței mustește de expresii prefabricate și dă naștere unui comic de limbaj greu de imaginat: *Angel radios! De când te-am văzut întâiași dată pentru prima oară, mi-am pierdut uzul rațiunii...* [...] *Inima-mi palpită de amoare. Sunt într-o poziție pitorească și mizericordioasă și sufăr peste poate. O da! Tu ești aurora sublimă, care deschide bolta azurie într-o adorațiune poetică infinită de suspine misterioase, pline de reverie și inspirațiune.* Totodată, termenii folosiți pentru susținerea ideilor politice îl deconspiră drept un diletant, care poate fi admirat doar de indivizi limitați intelectual de teapa Jupânului Dumitrache, care, la rândul lui, combină limbajul *înalt* cu cel de mahala. Fără a pricepe vreun concept cu care operează în articolele sale

Scanned with OKEN Scanner

de ziar, Rică promovează libertatea, egalitatea și fraternitatea prin sintagme de tipul: *Box populi, box dei!* și *Ori toți să muriți ori toți să scăpăm!*

3. Concluzie

- În concluzie, **lectura/vizionarea piesei *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale conferă plăcuta revelație că identificarea lumii cu scena de teatru nu constituie doar o formulă-clișeu pentru uzul scriitorilor sau a celor ce se dau culți, ci este chiar un efect relativ ușor de raționalizat al efortului artizanal întreprins de dramaturg.**
- Mizând pe componentele de structură – relația dintre incipit și final, construcția personajelor, narațiunea retrospectivă – și pe cele de limbaj – mixtura terminologică –, Caragiale impune prin prima sa comedie recunoașterea acestei specii literare drept relevantă pentru ceea ce Adrian Marino numește *valoarea actualității.*

Cosmin Borza

VARIANTA 50

Scrie un eseu de 2-3 pagini în care să prezinți *două personaje* dintr-o *comedie studiată*, pornind de la ideile exprimate în următoarea afirmație: *„Tendința comediei este de a-și reduce personajele la scheme morale abstracte, cu simplă funcționalitate comică. În acest sens, comedia constituie, poate cea mai «universală» compunere literară, apropiată cel mai mult de condiția abstracțiunii și a esenței: câteva gesturi, procedee, figuri plastice stereotipe, în situații invariabile, tipizate."* (Adrian Marino, ***Dicționar de idei literare***)

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza.*

rezolvare

Prezentare comparativă a două personaje dintr-o comedie, pornind de la o afirmație critică

Textul ales: *O noapte furtunoasă*, de Ion Luca Caragiale

1. Ipoteză

- Plecând de la observația de bun-simț că personajul cel mai cunoscut al creației lui I.L. Caragiale – Mitică – este construit pe baza unui diminutiv – de la românescul Dumitru –, Ioana Pârvulescu constată în eseul *În țara miticilor* că tot ce există în lumea descrisă de dramaturgul sfârșitului de secol XIX apare la o scară redusă. Astfel, dramele se metamorfozează în *dramolete*, Binele nu există, dar *totul e obținut cu binișorul*, iar Răul cel mare se ascunde în umbra multitudinii de rele mici. Prin urmare, și legăturile dintre oameni se păstrează exclusiv la un nivel de suprafață, prietenia, de pildă, luând forma *amiciției*, iar rivalitatea, pe aceea a conflictelor nesemnificative. Mai precis, pentru a o cita pe eseista amintită, *amicul este un parvenit al prieteniei*, [care] *obține totul fără străduanie sau merit*, în timp ce lumea caragialiană

Scanned with OKEN Scanner

nu va fi tulburată de dușmănii mistuitoare, de ură adevărată, de dezamăgire, ci va fi doar zgândărită de mărunte bătălii cu un inamic mai degrabă uituc și gata să renunțe decât înverșunat.

▪ Tocmai acest stil superficial de plasare în lume caracterizează prima dintre cele patru comedii ale lui I.L. Caragiale, anume *O noapte furtunoasă*, publicată în 1879. **De la relațiile familiale până la cele înflăcărat amoroase sau la acelea de amiciție ori de dușmănie, actanții piesei amintite se manifestă mai mult ca niște marionete cu ticuri și manii decât ca individualități bine definite**, confirmând, în consecință, generalizările lui Adrian Marino referitoare la această specie a genului dramatic: *Tendința comediei este de a-și reduce personajele la scheme morale abstracte, simplă funcționalitate comică.*

▪ Spre exemplu, până și conflictul principal din piesa *O noapte furtunoasă* se dezvoltă **între două personaje – Jupân Dumitrache și Rică Venturiano –, care reprezintă prin excelență ceea ce Marino numește *condiția abstracțiunii și a esenței*, anume un set de *gesturi, procedee, figuri plastice stereotipe în situații invariabile, tipizate.***

2. Argumentare

— Argument I —

▪ În primul rând, **ambii eroi comici caragialieni se integrează de la început în sisteme caracterologice opresive pentru orice tentativă a lor de exprimare a unei consistențe interioare.** Pe de o parte, Jupân Dumitrache se încadrează în tipul orgoliosului, fiind prezentat în didascalii ca posesor a numeroase funcții – *comersant, cherestegiu, căpitan în garda civilă* –, care îi conferă dreptul să se erijeze în apărător al familiei – *dar am ambiț, domnule; când e vorba la o adică de onoarea mea de familist...* Pe de altă parte, Rică Venturiano apare inițial sub semnul unei ambiguități marcante: cititorul află din lista cu personaje că este arhivar la o *judecătorie de ocol, student în drept și publicist*, însă vorbele lui Jupân Dumitrache vin să contrazică indicațiile autorului, plasându-l în tipologia aventurierului *coate-goale, mațe-fripte, scârța-scârța pe hârtie.*

▪ Între cei doi pare să se stabilească, așadar, o antinomie imposibil de reconciliat. Pentru Jupânul care își afișează cu ostentație statutul moral ireproșabil de *pater familias* și rolul social ales de cetățean onorabil, Rică nu este decât un *amploaiat* fără *chioară în pungă*, un parazit al tagmei negustorilor, inferior prin urmare din punct de vedere nu doar social, ci și psihologic ori moral.

— Argument II/Argument III —

▪ În al doilea rând, așa cum va demonstra evoluția acțiunii din cele două acte ale piesei, **conflictul stabilit între cei doi se menține doar la nivel de suprafață, confruntarea fiind exclusiv declarativă**, iar tensiunea născându-se din situații ce stârnesc umorul, iar nu spaima. Drama degenerează în *dramoletă*, ar puncta Ioana Pârvulescu.

▪ Pentru că, mai nuanțat fie spus, **atât Jupân Dumitrache, cât și Rică Venturiano duc, de fapt, o existență-clișeu** – ei își dezvoltă principalele trăsături de caracter prin artificializarea/prefabricarea întregii vieți: de la imaginea publică până la cele mai intime sentimente.

▪ Spre exemplificare, și Dumitrache, și Rică se aseamănă din punctul de vedere al rezonanței numelui cu faimosul Mitică din schițele caragialiene. Întocmai ca

Scanned with OKEN Scanner

acesta, amândoi sunt marcați de obsesia afirmării publice, a ieșirii din anonimat. Orgolioși și scrupuloși în îndeplinirea sarcinilor de serviciu – primul nu ratează niciun rond de noapte, deși mahalaua în care își manifestă atribuțiile de căpitan în garda civică este *locul unde nu se întâmplă nimic*, iar cel de-al doilea aglomerează într-un articol de ziar teorii cât pentru un tratat de ideologie politică –, **impostura lor se dezvăluie prin celelalte apelative ce li se atribuie**. Astfel, Jupân Dumitrache este poreclit *Inimă-Rea* ca semn al agresivității sale sui-generis, dar și *Titircă*, sugerând învârtirea în gol, lipsa sa de consistență, iar Rică nu se poate despărți de latura superficial-aventurieră a naturii sale de vreme ce se numește și Venturiano. Scena reprezentativă pentru dubla lor personalitate, pentru **discrepanța dintre aparență și esență care conturează existența lor**, este constituită de întâlnirea de la teatrul de vară *Iunion*, când, după cum însuși relatează, Jupân Dumitrache îl suspectează pe tânăr că flirtează cu soția lui, Veta. În loc să urmărească *comèdia* de pe scenă, negustorul își creează propriul său spectacol, anticipând fandaxia unui alt personaj de-al lui Caragiale, conu' Leonida, pentru care *și nimica mișcă*: *mă scol ca să plecăm* [...] *mă-ncruntez la bagabontul și mai că-mi venea să-l cârpesc* [...] *mai mă uit eu încolo, mai mă fac că nu mă sinchisesc de el* [...] *trăgeam cu coada ochiului... fierbeam în mine*. În timp ce Jupânul, în stilul caracteristic, se agită în gol, fiind incapabil să-și părăsească postura de om onorabil, Rică se expune ca un aventurier *ce este*, riscând să se compromită în public. Dar măștile nu cad, tensiunea se păstrează artificială, declarativă.

- De asemenea, **tot de caracterul lor artificial și comic ține și modul în care cei doi se îmbracă**. Prin haina militară sau prin *favuride*, Jupân Dumitrache dorește să-și afișeze autoritatea socială și familială, însă singurele secvențe dedicate materializării dominației sale sunt acelea când îl înjură sau îl pălmuiește pe Spiridon, *băiatul de procopseală* din casă. În rest, Veta îl înșală cu Chiriac în patul conjugal, iar mahalaua nu are nevoie de efortul căpitanului civic. Pe de altă parte, Rică este un snob, își selectează vestimentația – *giuben*, basma și ochelari – după ultima modă. Totuși, dincolo de bunăstarea afișată, el nu rămâne decât un modest *archivar la o judecătorie de ocol* și stilul său pretențios de a se aranja primește lovitura de grație când, urmărit fiind de bărbații geloși după ce o confundă pe Zița cu sora ei Veta, ajunge *prăfuit de var, ciment și cărămidă; părul îi este în neorânduială; pălăria ruptă*, după cum se notează cu ironie în indicațiile autorului.
- Mai mult, **nici limbajul celor două personaje comice nu scapă forței satirice caragialiene, deconspirându-le încă o dată incultura, demagogia, parvenitismul, ba chiar și prostia**. De exemplu, cherestegiul Dumitrache mimează cultura înaltă, deși nu deține proprietatea termenilor, ajungând la exprimări de tipul: *să n-o maltrateze cu o vorbă bună*. În plus, adevărata sa față iese la iveală tot datorită cuvintelor utilizate, cel mai adesea Jupânul apelând la argoul mahalalei: *bagabondul, mațe-fripte, coate-goale, cu ochii zgâiți, cremenal, îmi venea să-l cârpesc, bei din țigară* etc. Cât despre Rică Venturiano, aproape întregul său *farmec* e de regăsit la nivelul vocabularului expus. Junele nu emană nici măcar o frază fără să implice cel puțin un termen din limbajul de lemn amoros sau politic. Expert în arta pleonasmului, paradoxului și nonsensului, Rică prezintă un vid interior, așa că scrisoarea de amor adresată Ziței mustește de clișee și dă naștere unui comic de limbaj greu de imaginat: *Angel radios! De când te-am văzut întâiași dată pentru prima oară, mi-am pierdut uzul*

Scanned with OKEN Scanner

rațiunii... [...] *Inima-mi palpită de amoare. Sunt într-o pozițiune pitorească și mizeri-cordioasă și sufăr peste poate. O da! Tu ești aurora sublimă, care deschide bolta azurie într-o adorațiune poetică infinită de suspine misterioase, pline de reverie și inspirațiune.* Totodată, termenii folosiți pentru susținerea ideilor politice îl deconspiră drept un diletant, care poate fi admirat doar de indivizi limitați intelectual de teapa Jupânului Dumitrache. Fără a pricepe vreun concept cu care operează în articolele sale de ziar, Rică promovează libertatea, egalitatea și fraternitatea prin sintagme de tipul: *Box populi, box dei!* și *Ori toți să muriți ori toți să scăpăm!*

— Argument IV —

▪ Nu în ultimul rând, după cum în lumea imaginată de Caragiale în piesa *O noapte furtunoasă* între șase și nouă – numerele caselor în care locuiesc Veta și Zița – singura diferență o face hazardul – anume faptul că meșterul Dincă binagiul *a bătut numărul șase de-a-ndoaselea* –, tot astfel și **opoziția dintre Jupân Dumitrache și Rică Venturiano ține doar de conjunctură și confuzie.** Când, în deznodământul acțiunii, află că junele amorez o curtează, de fapt, pe Zița, iar nu pe soția sa Veta, Jupânul își amintește de încântarea cu care obișnuiește să-l asculte pe amicul Ipingescu citind articolele de ziar ale lui Rică și proclamă convins: *E de-ai noștri!* Astfel încât fostul *amploaiat coate-goale, mațe-fripte*, ce *merita tratat* cu moartea ajunge în final să fie considerat de Dumitrache *cumnatul* Rică, un tânăr de viitor, numai *bun de dipotat.*

3. Concluzie

▪ În concluzie, **fațete complementare ale unei viziuni abstracte și esențializate asupra vieții**, Jupân Dumitrache și Rică Venturiano pot să treacă instantaneu de la amenințările cu moartea la cea mai *sinceră* prietenie, transformând astfel piesa *O noapte furtunoasă* în acea *„universală" compunere literară* – de care vorbește Adrian Marino – plină de *gesturi, procedee, figuri plastice stereotipe, în situații invariabile, tipizate.*

▪ Lipsiți de consistență interioară, purtând o mască ușor de identificat, eroii caragialieni se dezvăluie, iată, drept **simple marionete ale unei *comèdii* existențiale**, ce își dezvoltă principalele trăsături de caracter prin artificializarea întregii vieți și transformă orice tensiune în farsă sau *dramoletă*, anticipând – se afirmă tot mai des în critica ultimilor ani, chiar dacă uneori nenuanțat – teatrul absurd al lui Ionescu.

Cosmin Borza

VARIANTA 51

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *forme de manifestare ale dramaturgiei în teatrul modern*, ilustrate într-un *text dramatic* studiat, pornind de la ideile exprimate în următoarea afirmație: *„Teatrul este un domeniu în care, mai mult ca oriunde, obișnuințele, clișeele, tiparele gata făcute, procedeele mecanice, sunt greu de urnit. Inerția lor e ucigătoare. Nu e rău, ca din când în când, să pătrundă în această lume închisă un om care să poată arunca o privire nouă asupra altor lucruri vechi".* (Mihail Sebastian, ***Jurnal II***)

Scanned with OKEN Scanner

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza,* constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza.*

rezolvare

Forme de manifestare ale dramaturgiei în teatrul modern
Textul ales: *Iona*, de Marin Sorescu

1. Ipoteză

▪ Perioada ce urmează celui de-al Doilea Război Mondial este considerată de critica literară drept un moment de regresie culturală, cauzat de politizarea excesivă a scrierilor artistice de către ideologia comunistă. Odată cu anii '60 se impune în literatura română o nouă generație de scriitori, numită *neomodernistă*, ce recâștigă autonomia esteticului din perioada interbelică. Astfel, deși își propun o simplă revenire la principiile de creație ale curentului modernist, scriitorii șaizeciști sunt influențați de literatura occidentală. Ei determină transformări esențiale care, de altfel, motivează și prefixul *neo-* al noii mișcări culturale.

▪ De exemplu, într-o tradiție a teatrului românesc foarte atentă la respectarea normelor clasice de compoziție – de la V. Alecsandri și I.L. Caragiale, până la Camil Petrescu sau Lucian Blaga –, Marin Sorescu, unul dintre membrii marcanți ai generației '60, revoluționează dramaturgia românească prin ciclul *Setea muntelui de sare – Iona* (1968), *Paracliserul* (1970) și *Matca* (1973) –, transformând total formele de construcție dramatică.

▪ Inovațiile sale apar cu atât mai relevante cu cât, prin definiție, genul dramatic este foarte dificil de revizuit în comparație cu epicul sau liricul, din moment ce, după cum afirmă și Mihail Sebastian în *Jurnal II*, teatrul rămâne *domeniul în care mai mult ca oriunde obișnuințele, clișeele, tiparele gata făcute, procedeele mecanice sunt greu de urnit.* **Astfel, (neo)modernitatea lui Marin Sorescu din *Iona* rezultă – folosind termenii aceluiași Sebastian – din faptul că reușește *să arunce o privire nouă asupra lucrurilor vechi* ce fundamentează *lumea închisă* a formelor dramaturgiei clasice.**

2. Argumentare

— Argument I —

▪ În primul rând, **principala mutație pe care o impune ține de hibridizarea categoriei estetice în care se încadrează.** Deși își subintitulează piesa *tragedie în patru tablouri*, Marin Sorescu nu păstrează în *Iona* aproape nimic din forma clasică a acestei specii, combinând elementele de tragedie cu acelea ale dramei și ale comediei, ba chiar ale teatrului absurd. De pildă, în timp ce tragediile antice mizează exclusiv pe eroi selectați din clasele înalte ale societății – singurii capabili, în concepția vremii, de trăiri complexe –, dramaturgul român își organizează construcția în jurul unui simplu pescar. De asemenea, structura așa-zisei tragedii a lui Sorescu nu respectă nici *regula celor trei unități* – de timp, de loc și de acțiune –, din moment ce, de exemplu, spațiul în care Iona își declamă solilocviile este constituit fie de *gura de*

Scanned with OKEN Scanner

peșteⁱ, înconjurată de apa simbolizată de *niște cercuri făcute cu creta*, fie de *interiorul peștelui I*, printre *bureți, oscioare, alge* și *mizerie acvatică*, fie de marginea unui grote, lângă *ceva ca o plajă*. Mai mult, unui ton înalt, sobru, adecvat problemelor grave ale aristocrației căreia îi e dedicată orice tragedie, Sorescu răspunde printr-un limbaj adesea marcat de persiflări, de ironie ludică sau chiar de umor negru.

- Prin urmare, piesa soresciană se îndreaptă spre elemente tipice comediei, dar și spre teatrul absurdului. Ea preia din forma originară a speciei doar deznodământul tragic – moartea protagonistului –, menit să dea naștere emoției puternice (catharsis) care ajută la eliberarea sufletului spectatorului/cititorului de neliniști și patimi.

— Argument II —

- În al doilea rând, chiar **structura textului dramatic este reformată de Marin Sorescu**. Dacă renunțarea la împărțirea în acte și scene nu poate fi considerată o inovație revoluționară – Camil Petrescu alegea să își structureze drama *Act venețian* într-un singur act în 1929, respectiv în trei secvențe în 1946 –, în *Iona* se pierde și logica organizării piesei după un anumit criteriu. Dorind probabil să sugereze dezintegrarea completă a lumii lui Iona, cele patru tablouri ale ineditei *tragedii* nu mai anunță intrarea în scenă a unui nou personaj – cei doi pescari apar intempestiv la mijlocul tabloului III – și nici schimbarea cadrului acțiunii – trecerea din burta celui de-al doilea pește în cea a chitului numărul trei e marcată doar de o paranteză care conține o simplă indicație scenică.
- În plus, lista cu personajele este compusă parcă în răspăr față de forma clasică. Ea cuprinde doar trei nume – Iona, *pescar*, Pescarul I și Pescarul II, ultimii doi actanți fiind caracterizați drept *fără vârstă* și fixându-li-se rolul de figuranți, adică, de la început, ei nu au dreptul la vreo replică. În consecință, inclusiv modul predominant de expunere specific dramaturgiei – dialogul – pare să-și piardă relevanța.

— Argument III —

- În al treilea rând, **așa-zisele instanțe ale comunicării dramatice – indicațiile scenice și personajul – se îndepărtează de funcțiile lor din teatrul clasic.** Astfel, fragmentele de la începutul tablourilor sau parantezele menite să redea reacțiile personajului în timpul unei replici nu vin să lămurească contextul scenic sau să dezvăluie semnificațiile monologului dialogat al lui Iona, ci fie ironizează convențiile tradiționale ale didascaliilor – ca în fragmentele: *Dacă rolul va părea prea greu, ultimele două tablouri pot fi interpretate de alt actor* sau *Lumina se aprinde brusc. E ca o idee ce i-a venit lui Iona* –, fie ambiguizează și mai mult textul, prin introducerea unor noi simboluri: *Iona stă în gura peștelui, nepăsător, cu năvodul aruncat peste cercurile de cretă. E întors cu spatele spre întunecimea din fundul gurii peștelui uriaș. Lângă el, un mic acvariu, în care dau veseli din coadă câțiva peștișori.*
- Prin această modalitate de distribuire a instanțelor de comunicare, Sorescu demască, în fond, artificialitatea convenției statornicite, aspect și mai evident în cazul construcției personajului. Singuraticul pescar Iona vorbește cu propriul sine, inversând succesiv rolul de emițător și receptor. Depășindu-și cu mult statutul, protagonistul se ipostaziază când în filozof existențialist, ce rostește teorii despre singurătate, fericire ori despre limitele ființei umane într-o lume înstrăinată, când într-un moralist închipuit: — *Păi, te întreb și eu. Povestea ce zice, ce ne-nvață?/Nu știu, c-am*

Scanned with OKEN Scanner

auzit numai partea asta, a-ntâia, care ne-nvață clar că poți fi înghițit de un pește. Așadar, dincolo de reprezentativitatea pentru condiția omului modern, atât de mult subliniată de critică, Iona este un personaj demonstrativ, artificial, prin care dramaturgul experimentează limitele și normele compoziționale ale textului dramatic.

— Argument IV —

▪ Nu în ultimul rând, **prin caracterul parabolic și prin trimiterile intertextuale** – chiar la propria creație poetică, după cum însuși o recunoaște în eseul *Extemporal despre mine însumi* –, **piesa sorescianã pare a se adresa mai degrabă cititorului decât spectatorului.** Pentu că nuanțele livrești sau parabolice sunt aproape imposibil de recuperat pe o scenă de teatru. Reclamând o atenție specifică lecturii unui text poetic, sensurile monologului dialogat al lui Iona sunt greu de recuperat exclusiv prin jocul actoricesc. Dacă îndepărtarea de mitul biblic este susținută chiar de personajul care pare să-și aducă aminte cu mare greutate de povestea profetului Iona sau a chitului, iar „mica moară de vânt" din începutul tabloului al treilea îl trimite pe orice cititor/spectator cultivat – dincolo de cartea din Vechiul Testament – la iluzionatul Don Quijote, mai multe motive literare pot fi interpretate la adevărata lor valoare estetică doar printr-o atentă lectură a textului. De pildă, motivul existenței absurde a omului într-o lume în care oamenii nu mai pot comunica între ei poate fi înțeles pe deplin doar prin relectura anumitor pasaje între care legătura e vădită: imperativului — *Să se termine cu gălăgia pe mare!* îi răspunde la distanță de câteva replici aforismul [Fiecare om să] *privească în cercul său/— Și să tacă!*

3. Concluzie

▪ În concluzie, Marin Sorescu este acel artist despre care vorbește Mihail Sebastian, care *aruncă o privire nouă* asupra *lumii închise* a dramaturgiei românești. În timp ce Eugen Ionescu a avut nevoie de contactul cu mediul cultural francez pentru a revoluționa prin teatrul absurdului structurile și viziunea deja învechite ale genului dramatic, Marin Sorescu ajunge să impună formele teatrului modern într-o societate românească atât de afectată de ideologia comunistă, încât părea că s-a cufundat într-o premodernitate fără ieșire.

▪ Astfel, când Sorescu propune o tragedie cu nuanțe comice, în care personajul și didascaliile nu mai prezintă aproape nicio legătură cu normele tradiționale, iar trimiterile parabolice și intertextuale obligă parcă la o lectură a textului înainte de a merge la teatru, se poate considera că performanța sa e dublă: el nu inovează doar formele de manifestare ale dramaturgiei, ci demonstrează, de asemenea, că literatura română se mai poate sincroniza cu cea europeană, în ciuda condițiilor sociale critice.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 52

Scrie un eseu argumentativ de 2–3 pagini despre *particularități ale compoziției și ale construcției subiectului* într-o *operă dramatică* studiată, aparținând *perioadei postbelice*, pornind de la ideile exprimate în următoarea afirmație:

„Prima consecință pentru constituția operei dramatice este forma ei dialogată: spre deosebire de lirică, gen care privilegiază monologul, sau de epică, gen care

Scanned with OKEN Scanner

amestecă discursul indirect, la persoana a III-a, cu dialogul și monologul, structura operei literare dramatice se alcătuiește dintr-o suită de dialoguri, la care iau parte două sau mai multe personaje, și din monologuri. O asemenea structură influențează direct maniera în care sunt construite personajele și, implicit, formele de caracterizare a acestora: personajul dramatic – tragic sau comic – se înfățișează mai întâi prin acțiunile și prin vorbele sale, fie rostite într-un schimb de replici, fie într-un monolog; doar apoi el poate fi caracterizat de celelalte personaje". (Gabriela Duda, ***Analiza textului literar***).

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete) și *concluzia/sinteza*.

rezolvare

Particularități ale compoziției și ale construcției subiectului într-o operă dramatică studiată din perioada postbelică

Textul ales: *Iona*, de Marin Sorescu

1. Ipoteză

- Din totdeauna o serie de istorici și critici literari au încercat să formuleze criterii certe în funcție de care să poată distinge între genuri, specii, curente literare. Iar demersul lor s-a dovedit productiv câtă vreme a avut în vedere formele tradiționale ale literaturii. Odată cu perioada modernă însă, reprezentativi au rămas doar aceia care au realizat că nu există invariabile în artă, ci doar modalități de construcție literară într-o permanentă schimbare. Ceilalți, în încercarea lor de a reduce fenomenul literar la o schemă, se află puși în fața unei opțiuni nefericite: fie refuză să analizeze literatura contemporană, fie o forțează să intre în tipare datate.
- Din cea de-a doua categorie face parte și Gabriela Duda, care, nu întâmplător, își intitulează studiul *Analiza **textului** literar* (s.n.). Fără să menționeze la ce text literar se referă, opiniile sale critice pretind că au relevanță generală. Astfel – consideră autoarea – *spre deosebire de lirică* (sic!), *gen care privilegiază monologul, de epică* (sic!), *gen care amestecă discursul indirect, la persoana a III-a, cu dialogul și cu monologul, structura operei literare dramatice se alcătuiește dintr-o suită de dialoguri la care iau parte mai multe personaje, dar și din monologuri.* Însă, dacă ar fi să ne referim doar la genul dramatic, confruntate cu formele de manifestare ale teatrului modern, observațiile Gabrielei Duda își dovedesc artificialitatea.
- Pentru că, de exemplu, în piesa *Iona*, publicată în 1968 de Marin Sorescu, se folosește exclusiv monologul, considerat a fi caracteristic genului liric, pasajele dialogate fiind doar mijloace prin care unicul personaj comunică cu sine însuși. Mai mult, textul sorescian nu conține nicio acțiune propriu-zisă, astfel încât nu se poate vorbi, deși Gabriela Duda o face, de o caracterizare prin acțiunile personajului sau prin schimburile de replici cu ceilalți actanți, ci doar – așa cum, totuși, surprinde autoarea amintită – prin monolog.

Scanned with OKEN Scanner

▪ Prin urmare, **Marin Sorescu depășește orice tentativă de înseriere în tipare prestabilite și reușește să confere construcției sale dramatice din *Iona* particularități de viziune și compoziție inovatoare, specifice teatrului modern.**

2. Argumentare

— Argument I —

▪ În primul rând, **principala mutație pe care o impune piesa *Iona* ține de hibridizarea categoriei estetice în care se încadrează**. Deși își subintitulează piesa *tragedie în patru tablouri*, Marin Sorescu nu păstrează în *Iona* aproape nimic din forma clasică a acestei specii, combinând elemente de tragedie cu acelea ale dramei și ale comediei, ba chiar ale teatrului absurd. Spre exemplu, în timp ce tragediile antice mizează exclusiv pe eroi selectați din clasele înalte ale societății – singurii capabili, în concepția vremii, de trăiri complexe – dramaturgul român își organizează construcția în jurul unui simplu pescar. De asemenea, structura așa-zisei tragedii a lui Sorescu nu respectă nici *regula celor trei unități* – de timp, de loc și de acțiune – din moment ce spațiul în care Iona își declamă solilocviile este constituit fie de *gura peștelui*, înconjurată de apa sub forma unor *cercuri făcute cu creta*, fie de *interiorul peștelui I*, printre *bureți, oscioare, alge*, și *mizerie acvatică*, fie de marginea unei grote, lângă *ceva ca o plajă*. Mai mult, unui ton înalt, sobru, adecvat problemelor grave ale aristocrației, căreia îi e dedicată orice tragedie, Sorescu răspunde printr-un limbaj adesea marcat de persiflări, ironie ludică sau chiar de umor negru.

▪ Prin urmare, piesa soresciană se îndreaptă spre elemente tipice comediei, dar și spre teatrul absurdului, preluând din forma originară a speciei doar deznodământul tragic – moartea protagonistului –, menit să dea naștere emoției puternice (catharsis) care ajută la eliberarea sufletului spectatorului/cititorului de neliniști și patimi.

— Argument II —

▪ În al doilea rând, chiar **structura textului dramatic este reformată de Marin Sorescu**. Dacă renunțarea la împărțirea în acte și scene nu poate fi considerată o premieră – Camil Petrescu alegea să își structureze drama *Act venețian* într-un singur act în 1929, respectiv în trei secvențe în 1946 –, în *Iona* se pierde și logica organizării piesei după un anumit criteriu. Dorind probabil să sugereze dezintegrarea completă a lumii lui Iona, cele patru tablouri ale ineditei *tragedii* nu mai anunță intrarea în scenă a unui nou personaj: cei doi pescari apar intempestiv la mijlocul tabloului III. De asemenea, tablourile nu marchează întotdeauna nici schimbarea cadrului acțiunii: trecerea din burta celui de-al doilea pește în a chitului cu numărul trei e marcată doar de o paranteză care conține o simplă indicație scenică.

▪ În plus, lista cu personajele este compusă parcă în răspăr față de forma clasică, cuprinzând doar trei nume – Iona, *pescar*, și Pescarul I și Pescarul II – ultimii doi actanți fiind caracterizați drept *fără vârstă* și fixându-li-se rolul de figuranți, adică, din start, ei nu au dreptul la vreo replică. În consecință, inclusiv modul predominant de expunere specific dramaturgiei – dialogul – pare să-și piardă relevanța.

— Argument III —

▪ În al treilea rând, **construcția subiectului nu se bazează pe o acțiune sau pe un conflict clar conturate, personajul fiind implicat activ numai în lămurirea unor nedumeriri referitoare la sensul existenței.**

Scanned with OKEN Scanner

- Astfel, cele patru tablouri ale piesei se organizează pe baza dedublării lui Iona, mai precis pe relația ce se stabilește între poziționările sale față de lumea exterioară și conștientizarea propriei interiorități.
- De exemplu, **primul tablou** înfățișează un Iona așezat în gura chitului, incapabil să-și dea seama de condiția sa de captiv, trăind iluzia libertății. În fapt, chiar prin această indicație scenică din incipitul tabloului, Sorescu sugerează că lumea exterioară este doar o proiecție a subiectivității. Iar dovada clară a aparenței realității obiective este constituită de dedublarea voluntară a personajului: Iona este un pescar ghinionist și consideră că, dacă se adresează sieși ca unui străin, ar putea să-și schimbe norocul. Mai mult, eroul poartă pretutindeni un acvariu, simbol al siguranței autoinduse, dar și al condiției limitate a ființei umane, din moment ce peștișorii *veseli* constituie proiecții ale pescarului ghinionist. Însă, chiar dacă admite că toți oamenii sunt asemenea peștilor, Iona punctează și diferențele esențiale ce conferă superioritate ființei umane: conștiința limitei și lupta continuă pentru atingerea unui ideal – *peștele ăl mare.*
- În schimb, **al doilea tablou** îl surprinde pe Iona în burta chitului. Până să înțeleagă unde a ajuns, personajul percepe doar întunericul ce-l înconjoară. Totuși, în opoziție cu impulsul uman de a adormi, el dă dovadă de o conștiință trează. Astfel, realizează că a fost înghițit, amintindu-și brusc de povestea profetului biblic, căreia nu-i cunoaște finalul, fiind condamnat parcă să-i repete destinul. Dar Iona nu așteaptă salvarea divină, ci încearcă prin intermediul rațiunii – al cărei simbol e *cuțitul* – să găsească o ieșire. Își imaginează că a și reușit, iar proiecția echilibrului regăsit rezidă în imaginea utopică a băncii din mijlocul mării: *un lăcaș de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului.*
- Pe de altă parte, gestul lui Iona de a spinteca burta chitului conduce tot la crearea unui univers compensatoriu, de vreme ce **al treilea tablou** nu-l prezintă pe Iona eliberat, ci încorsetat într-o nouă burtă de chit, alături de cei doi pescari. Personajele-figurante refuză să comunice, potențând, în consecință, singurătatea protagonistului. Salvarea e, deci, iluzorie, fapt dedus și din prezența unei mori de vânt care trimite intertextual la Don Quijote, eroul lui Cervantes. În mod simptomatic de acum, lipsa acțiunii propriu-zise este înlocuită de Sorescu prin reflecțiile filozofice ale pescarului Iona. Alienat din cauza imposibilității aflării unei ieșiri, personajul își acuză din nou destinul nefast, clamând în gol o nouă naștere: – *Mamă... mai naște-mă o dată/– Prima viață nu prea mi-a ieșit.*
- Construit simetric cu prima secvență, **al patrulea tablou** mizează pe ambiguitatea raportului interioritate-exterioritate. Iona comite aceeași eroare asumându-și o libertate nejustificată. Dacă spațiul s-a dovedit restrictiv – un șir nesfârșit de burți – salvarea ar fi putut surveni odată cu trecerea timpului. Însă, deși a îmbătrânit, Iona rămâne același, continuând să-și proiecteze în exterior iluziile interioare: aflat tot în burta unui chit, eroul populează cadrul cu o grotă și cu *ceva ca o plajă*. În urma parcursului epuizant în care s-a dedublat de nenumărate ori, el devine amnezic, uitând până și propria identitate: *Cum se numeau bătrânii aceia buni, care tot veneau pe la noi când eram mic? Dar ceilalți doi, bărbatul cel încruntat și femeia cea harnică, pe care-i vedeam des prin casa noastră și care la început nu erau așa bătrâni? Cum se numea clădirea aceea în care-am învățat eu? Cum se numeau lucrurile pe care le-am învățat eu? Ce nume purta povestea aia cu patru picioare, pe care mâncam și beam și pe care am jucat de câteva ori? În fiecare zi vedeam pe cer ceva rotund, semăna*

Scanned with OKEN Scanner

cu o roată roșie, și se tot rostogolea numai într-o singură parte – cum se numea? Cum se numea drăcia aceea frumoasă și minunată și nenorocită și caraghioasă, formată de ani, pe care am trăit-o eu? Cum mă numeam eu? Numai că amnezia amintită, ce ar fi condus conform unei cauzalități convenționale la anularea completă a personalității ființei umane, îi aduce lui Iona salvarea. Uitarea totală de sine și de lume înseamnă și anularea credinței într-un destin potrivnic.

▪ Așadar, spintecând burțile peștilor, Iona nu reușește să găsească o cale de ieșire, ci doar să reia – asemenea personajului biblic – itinerariul rătăcirii permanente în căutarea propriului eu. Tocmai de aceea, Nicolae Manolescu, în articolul *Triumful lui Iona*, interpretează sinuciderea din final a eroului tragic ca pe un efect al revelației că răspunsul la întrebările lui nu se află în afară, ci chiar în interioritatea sa: *Gestul final al eroului nu e o sinucidere (fiindcă el nu se dă bătut: întoarcerea cuțitului împotriva-și trebuie interpretată simbolic!), ci o salvare. Singura salvare – care înseamnă că lupta continuă si după ce condiția tragică a fost asumată. Sinucidere ar fi fost asumarea eșecului. Cum să nu se vadă cât de imensă, de copleșitoare, ca o iluminare născută din miezul ființei, este bucuria cu care Iona își spune cele din urmă cuvinte de încurajare, înainte de a înfrunta, încă o dată, destinul? „Gata, Iona? (Își spintecă burta). Răzbim noi cumva la lumină". Adevărata măreție a lui Iona este de a fi luat cunoștință de sine, de forța sa: de aici înainte, el va putea fi ucis, dar nu înfrânt.*

— Argument IV —

▪ Nu în ultimul rând, **în timp ce Gabriela Duda apropie textul dramatic de cel epic prin faptul că ambele se construiesc pe baza unei acțiuni la care participă personaje, piesa lui Marin Sorescu urmează o direcție opusă, dezvoltând numeroase fragmente poetice.** Însuși autorul acceptă eticheta de teatru poetic când afirmă în *Extemporal despre mine însumi* că textul dramatic constituie o modalitate potrivită de punere în scenă a ideilor poetice. De pildă, pendularea personajului între lumea exterioară și interioritatea proprie stârnește o emoție unică ce nu ar putea fi redată decât printr-o expresie lirică. Astfel, în primul tablou pescarul începe să se identifice cu peștii pentru care nada ar reprezenta un ideal, pentru că ea le schimbă acestora statutul. Însă *visul de aur* al omului de a înghiți nada cea mai mare este repede năruit de condițiile exterioare: *ne punem în gând o fericire, o speranță, în sfârșit ceva frumos, dar peste câteva clipe observăm mirați că ni s-a terminat apa.* În alt fragment, protagonistul are o adevărată viziune poetică, în timp ce încearcă să se convingă că ar putea trece dincolo de suprafața lucrurilor: *am fost o dată pe un munte și aerul era acolo atât de dens încât m-am uitat la el. Se vedea. Am stat o jumătate de ceas și m-am uitat la aer. I se zăreau toate celulele și din cauza asta parcă era crăpat.*

3. Concluzie

▪ În concluzie, *Iona* lui Marin Sorescu, dincolo de revoluția pe care o produce în dramaturgia românească la nivelul compoziției și al viziunii, dezvăluie artificialitatea oricăror încercări de înseriere a formelor de manifestare a teatrului modern în tipare tradiționale. Privilegiind monologul, pulverizând acțiunea prin reflecția de natură poetică și mixând speciile dramatice, piesa soresciană nu ar putea fi niciodată interpretată pertinent cu instrumentele critice propuse de Gabriela Duda.

Cosmin Borza

Scanned with OKEN Scanner

Scrie un eseu de 2–3 pagini în care să prezinți *tema* și *viziunea despre lume*, reflectate într-un *text dramatic* studiat, aparținând *perioadei postbelice*. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– evidențierea trăsăturilor operei dramatice pentru care ai optat, care fac posibilă încadrarea într-o tipologie, într-un curent cultural/literar, într-o perioadă sau într-o orientare tematică;
– prezentarea temei reflectată în textul dramatic ales, prin referire la două scene/secvențe/situații ale conflictului;
– sublinierea a patru elemente ale textului dramatic, semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume a autorului/a unuia dintre personaje (de exemplu: *acțiune, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, particularități ale compoziției, construcția personajului, modalități de caracterizare, limbaj* etc.);
– exprimarea unei opinii argumentate despre modul în care tema și viziunea despre lume sunt reflectate în opera dramatică aleasă.

rezolvare

Tema și viziunea despre lume reflectată într-o operă dramatică din perioada postbelică

Textul ales: *Iona*, de Marin Sorescu

- De la *Structura liricii moderne* a lui Hugo Friedrich până la studiul lui Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, există un consens în ceea ce privește stabilirea principalei caracteristici a lumii moderne: criza ființei umane obligată să trăiască în lipsa unei instanțe superioare care să-i garanteze echilibrul interior. Însă, după cum nuanțează Sanda Cordoș în *Literatura între revoluție și reacțiune*, există o diferență fundamentală între modul de percepere a acestei crize în Europa Occidentală față de Sud-Estul continentului. Dacă în Vest criza se fixează la nivelul imaginarului și rămâne mai mult o temă literară, în literatura română, de exemplu, însingurarea omului se datorează mai ales unor presiuni ale ideologiei comuniste. Cu alte cuvinte, preluând formularea metaforică a autoarei amintite, în vreme ce pentru occidentali *Dumnezeu a murit*, în România și Rusia *El a fost executat politic*.
- Prin urmare, atunci când în piesa *Iona* – publicată în 1968 – Marin Sorescu își organizează tema și viziunea despre lume în jurul problematicii crizei omului modern, sincronizarea cu literatura europeană este dublată și de o redare a condiției particulare a individului din România comunistă. Astfel, pe lângă inovațiile formale specifice teatrului modern, viziunea despre lume din *Iona* conține și un substrat subversiv, o critică a regimului totalitar ce a dominat perioada postbelică. Chiar în 1971, odată cu reprezentarea premierei germane a piesei, un critic de teatru afirmă că *meditațiile lui Iona în burta balenei* [...] *nu își capătă deplina valoare decât pe fundalul lor politic*.

Scanned with OKEN Scanner

1. Evidențierea trăsăturilor operei dramatice care fac posibilă încadrarea într-o tipologie/curent literar/perioadă/orientare tematică

▪ Pe de o parte, la prima vedere, caracterul revoluționar al piesei lui Marin Sorescu este reperabil doar la nivel formal, fapt ce, probabil, a și permis publicarea textului într-o perioadă marcată de restricții ideologice. De exemplu, ***Iona* propune o serie de strategii compoziționale specifice formelor de manifestare ale dramaturgiei moderne europene.**

▪ În primul rând ar fi de menționat hibridizarea categoriei estetice în care se încadrează. Deși își subintitulează piesa *tragedie în patru tablouri*, Marin Sorescu nu păstrează în *Iona* aproape nimic din forma clasică a acestei specii, combinând elemente de tragedie cu acelea ale dramei și ale comediei, ba chiar ale teatrului absurd.

▪ În al doilea rând, chiar structura textului dramatic este reformată de Marin Sorescu. Dacă renunțarea la împărțirea în acte și scene nu poate fi considerată chiar o inovație – Camil Petrescu alegea să își structureze drama *Act venețian* într-un singur act în 1929, respectiv în trei secvențe în 1946 –, în *Iona* se pierde și logica organizării piesei după un anumit criteriu. Dorind probabil să sugereze dezintegrarea completă a lumii lui Iona, cele patru tablouri ale ineditei *tragedii* nu mai anunță intrarea în scenă a unui nou personaj – cei doi pescari apar intempestiv la mijlocul tabloului III – și nici schimbarea cadrului acțiunii – trecerea din burta celui de-al doilea pește în a chitului cu numărul trei e marcată doar de o paranteză care conține o simplă indicație scenică.

▪ În al treilea rând, așa-zisele instanțe ale comunicării dramatice – indicațiile scenice și personajul – se îndepărtează și ele de funcțiile lor din teatrul clasic. Astfel, fragmentele de la începutul tablourilor sau parantezele menite să redea reacțiile personajului în timpul unei replici nu vin să lămurească contextul scenic sau să dezvăluie semnificațiile monologului dialogat al lui Iona, ci, fie ironizează convențiile tradiționale ale didascaliilor – ca în fragmentele: *Dacă rolul va părea prea greu, ultimele două tablouri pot fi interpretate de alt actor* sau *Lumina se aprinde brusc. E ca o idee ce i-a venit lui Iona* –, fie ambiguizează și mai mult textul, prin introducerea a noi simboluri: *Iona stă în gura peștelui, nepăsător, cu năvodul aruncat peste cercurile de cretă. E întors cu spatele spre întunecimea din fundul gurii peștelui uriaș. Lângă el, un mic acvariu în care dau veseli din coadă câțiva peștișori.*

▪ Nu în ultimul rând, prin caracterul parabolic și prin trimiterile intertextuale – chiar la propria creație poetică, piesa soresciană câștigă un caracter de reprezentativitate general umană atât din punctul de vedere al temei, cât și al viziunii despre lume.

2. Prezentarea temei prin referire la două secvențe/situații ale conflictului/ 3. Patru elemente ale textului dramatic semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume a autorului

▪ Pe de altă parte, o lectură mai atentă a piesei *Iona* dezvăluie că dezintegrarea lumii moderne este susținută nu doar prin inovații tehnice, ci și printr-o foarte subtilă încărcare a **temei crizei omului contemporan** cu semnificații social-politice. Prin urmare, **construcția subiectului** nu se bazează pe o **acțiune** sau pe un **conflict** clar conturate, în schimb, personajul se implică activ în lămurirea unor *nedumeriri* referitoare la sensul existenței, care-i permit cele mai diverse divagații pe teme filozofice,

Scanned with OKEN Scanner

dar și subversiv-ideologice. Iar judecățile pescarului Iona, de vreme ce nu sunt plasate într-un **reper temporal** precis, devin un simptom al individului de oricând și oriunde constrâns să trăiască într-un univers apăsător.

- Astfel, cele patru tablouri ale piesei se organizează pe baza dedublării lui Iona, mai precis pe relația tensionată ce se stabilește între poziționările sale față de lumea exterioară și conștientizarea propriei interiorități, de aici rezultând și multiplele lui crize – a comunicării, a înstrăinării, a cunoașterii de sine.
- De exemplu, **primul tablou** înfățișează un Iona așezat în gura chitului, incapabil să-și dea seama de condiția sa de captiv, trăind iluzia libertății. Însă acest sentiment al lipsei de constrângere este dezvăluit ca limitare inconștientă. În sensul că Iona ajunge să rostească sloganuri ale propagandei comuniste asimilate inconștient, cărora le demască inconsistența prin logica fragmentară a propriului discurs: – *Ce mare bogată avem!/ – Habar n-aveți câți pești mișună pe-aici./ – Cam câți? Dumnezeu știe: mulți. [...] – Cam cât a număra toată viața?/– Mai mulți./ – Atunci, cât a număra toată moartea?/ Poate, că moartea e foarte lungă./ Ce moarte lungă avem! Dacă poți număra atâta bogăție... Ce mare bogată avem!* Iar faptul că realitatea obiectivă este doar o proiecție a subiectivității rezultă și din dedublarea voluntară personajului: Iona este un pescar ghinionist și consideră că, dacă se adresează sieși ca unui străin, ar putea să-și schimbe norocul. Mai mult, eroul poartă pretutindeni un acvariu, simbol al siguranței autoinduse, dar și al condiției limitate a ființei umane, din moment ce peștișorii *veseli* constituie proiecții ale pescarului ghinionist. Însă, chiar dacă admite că toți oamenii sunt asemenea peștilor, Iona punctează și diferențele esențiale ce conferă superioritate omului: conștiința limitei și lupta continuă pentru atingerea unui ideal – *peștele ăl mare*.
- În schimb, **al doilea tablou** îl surprinde pe Iona în burta chitului. Până să înțeleagă unde a ajuns, personajul percepe doar întunericul ce-l înconjoară. Totuși, în opoziție cu impulsul uman de a adormi, el dă dovadă de o conștiință trează. Astfel, realizează că a fost înghițit, amintindu-și brusc de povestea profetului biblic, căreia nu-i cunoaște finalul, fiind condamnat parcă să-i repete destinul. Dar Iona nu așteaptă salvarea divină, ci încearcă prin intermediul rațiunii – al cărei simbol e *cuțitul* – să găsească o ieșire. Își imaginează că a și reușit, iar proiecția echilibrului regăsit rezidă în imaginea utopică a băncii din mijlocul mării: *un lăcaș de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului*.
- Pe de altă parte, gestul lui Iona de a spinteca burta chitului conduce tot la crearea unui univers compensatoriu, de vreme ce **al treilea tablou** nu-l prezintă pe Iona eliberat, ci încorsetat într-o nouă burtă de chit, alături de cei doi pescari. Personajele-figurante refuză să comunice, potențând, în consecință, singurătatea protagonistului. Salvarea e, deci, iluzorie, fapt dedus și din prezența unei mori de vânt care trimite intertextual la Don Quijote, eroul lui Cervantes. În mod simptomatic de acum, lipsa acțiunii propriu-zise este înlocuită de Sorescu prin reflecțiile filozofice ale pescarului Iona. Una dintre ele face o trimitere subtilă la manifestele anticomuniste pe care disidenții români – a se vedea cazul Radio Europa Liberă – le scriau în spațiul european sau american fără a avea vreun efect concret: când găsește scrisoarea semnată de el însuși, amnezicul Iona începe să peroreze: – *Scriu nenorociții, scriu... [...] Află de la mine: n-o să mișt nimeni nici măcar un deget. Nimeni din sat.*

Scanned with OKEN Scanner

Nimeni de pe pământ. Nimeni din cer./ – Cât e pământul de mare, să treacă scrisoarea asta din mână-n mână toți or să-ți dea dreptate, dar să intre în mare după tine – niciunul./ – Pe omenire o doare în fund de soarta ta. Alienat din cauza imposibilității aflării unei ieșiri, personajul își acuză din nou destinul nefast, clamând în gol o nouă naștere: *– Mamă... mai naște-mă o dată/ – Prima viață nu prea mi-a ieșit.*

▪ Construit simetric cu prima secvență, **al patrulea tablou** mizează pe ambiguitatea raportului interioritate-exterioritate. Iona comite aceeași eroare, asumându-și o libertate nejustificată. Dacă **spațiul** s-a dovedit restrictiv – un șir nesfârșit de burți –, salvarea ar fi putut surveni odată cu trecerea timpului. Însă, deși a îmbătrânit, Iona rămâne același, continuând să-și proiecteze în exterior iluziile interioare: aflat tot în burta unui chit, eroul populează cadrul cu o grotă și cu *ceva ca o plajă*. În urma parcursului epuizant în care s-a dedublat de nenumărate ori, el devine amnezic, uitând până și propria identitate: *Cum se numea drăcia aceea frumoasă și minunată și nenorocită și caraghioasă, formată de ani, pe care am trăit-o eu? Cum mă numeam eu?* Numai că amnezia amintită, ce ar fi condus conform unei cauzalități convenționale la anularea completă a personalității ființei umane, îi aduce lui Iona salvarea. Uitarea totală de sine și de lume înseamnă, totodată, și anularea credinței într-un destin potrivnic.

▪ Așadar, spintecând burțile peștilor, Iona nu reușește să găsească o cale de ieșire, ci doar să reia – asemenea personajului biblic – itinerariul rătăcirii permanente în căutarea propriului eu. Tocmai de aceea, Nicolae Manolescu, în articolul *Triumful lui Iona*, interpretează sinuciderea din final ca pe un efect al revelației că răspunsul la întrebările lui nu se află în afară, ci chiar în interioritatea sa: *Gestul final al eroului nu e o sinucidere (fiindcă el nu se dă bătut: întoarcerea cuțitului împotriva-și trebuie interpretată simbolic!), ci o salvare. Singura salvare – care înseamnă că lupta continuă și după ce condiția tragică a fost asumată. Sinucidere ar fi fost asumarea eșecului.* [...] *Adevărata măreție a lui Iona este de a fi luat cunoștință de sine, de forța sa: de aici înainte, el va putea fi ucis, dar nu înfrânt.*

4. Opinie argumentată despre modul în care tema și viziunea despre lume sunt reflectate în operă

▪ Așadar, elogiu al întoarcerii omului spre propria interioritate, *Iona* de Marin Sorescu cuprinde atât o dare de seamă a viziunii despre lume specifică omului contemporan din ce în ce mai însingurat, cât și o critică învăluită la adresa unui regim politic totalitar care aduce individul în pragul unei crize totale. Utilizând cu un talent de prestidigitator inovațiile teatrului modern, dramaturgul român postbelic reușește să comprime în nici cincizeci de pagini o temă care a făcut carieră în literatura europeană. Mai mult, Sorescu generalizează intensitatea trăirilor lui Iona la nivelul unei societăți ce se află sub dominația restricțiilor mai mult sau mai puțin imaginare impuse de realitatea obiectivă.

▪ În consecință, pe bună dreptate, autorul susține că personajul său este un exponent al întregii umanități: *Îmi vine pe limbă să spun că Iona sunt eu... Cel care trăiește în Țara de Foc este tot Iona, omenirea întreagă este Iona, dacă-mi permite.*

Cosmin Borza

Scanned with OKEN Scanner

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *particularitățile de construcție a unui personaj* dintr-o *operă dramatică* studiată, aparținând *perioadei postbelice.* În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– prezentarea a patru elemente ale textului dramatic, semnificative pentru realizarea personajului ales (de exemplu: *construcția subiectului, particularități ale compoziției, conflict, modalități de caracterizare, limbajul personajelor, notațiile autorului* etc.);
– prezentarea statutului social, psihologic, moral etc. al personajului ales, prin raportare la conflictul/conflictele operei dramatice studiate;
– relevarea principalei trăsături a personajului ales, ilustrată prin două scene/secvențe/situații semnificative sau prin citate comentate;
– exprimarea unui punct de vedere argumentat, despre modul în care se reflectă o idee sau tema operei dramatice în construcția personajului pentru care ai optat.

rezolvare

Particularități de construcție a unui personaj aparținând unei opere dramatice din perioada postbelică

Textul ales: *Iona*, de Marin Sorescu

▪ În artă, încercarea de a realiza cu mijloace neconvenționale un produs estetic poartă numele de *experiment.* Când un prozator scrie o poveste fără fir narativ – e cazul *noului roman francez* din anii '60 – ori pretinde că cele câteva pagini semnate de el constituie un *roman în patru părți* – cum se întâmplă la Urmuz, scriitorul român interbelic – sau când un poet renunță la orice mijloace stilistice convenționale (figuri de stil, imagini poetice) – Bacovia din volumul *Stanțe burgheze* e sugestiv în acest sens – eticheta de *experimentaliști* li se potrivește perfect. Însă, în ciuda tuturor prejudecăților, caracterul novator al acestor creații nu știrbește în niciun fel valoarea literară, după cum nici nu o garantează. În schimb, experimentul în literatură poate aduce un suflu de noutate în cadrul unui gen sau chiar impune direcții.

▪ Nu altceva se întâmplă în dramaturgia românească odată cu publicarea, în 1968, a piesei cu un singur personaj, *Iona*, a lui Marin Sorescu. De altfel, chiar didascaliile din debutul piesei dezvăluie atât caracterul experimental, cât și construcția în răspăr față de formele clasice ale compoziției dramatice: *Dacă rolul va părea prea greu, ultimele două tablouri pot fi interpretate de alt actor.* Pentru că pescarul Iona nu mai are nimic de-a face cu caracterele din teatrul tradițional, ci e un personaj modern, reprezentativ pentru omul contemporan supus atâtor crize și dezechilibre interioare.

1. Statutul social/psihologic/moral al personajului prin raportare la conflictele operei dramatice

▪ Astfel, eroul sorescian își depășește de la început **statutul social, psihologic, moral** de simplu pescar. Cu toate că relativizează subtitlul pe care autorul îl dă piesei

Scanned with OKEN Scanner

– *tragedie* în patru tablouri –, nefiind un reprezentant al clasei înalte, aristocratice, cum se întâmplă în specia antică, Iona nici nu poate fi integrat în tipologia omului simplu, ce trăiește de pe urma pescuitului. După cum notează autorul în indicațiile scenice *ca un om foarte singur, Iona vorbește tare cu sine însuși, își pune întrebări și-și răspunde, se comportă, tot timpul, ca și când în scenă ar fi două personaje. Se dedublează și se „strânge", după cerințele vieții sale interioare.* Prin urmare, protagonistul demonstrează trăiri psihologice surprinzătoare pentru statutul său social, dialogul cu propria interioritate dezvăluind și cauza primă a **conflictului** interior ce-l apasă: lipsa norocului (la pescuit). Tocmai anularea ghinionului și a destinului nefast ar da naștere scindării personajului și discursul său sub formă de monolog dialogat: *– Să nu te mai prind pe-aici, auzi? Nu te mai ține după mine, Iona! (Pauză)/ – De fapt, Iona sunt eu. Psst! Să nu afle peștii. De aia strig, să-i induc în eroare. Că Iona n-are noroc, și pace./ – Peștii trebuie să creadă că el pescuiește cine știe unde. În altă parte...*

2. Patru elemente ale textului dramatic semnificative pentru realizarea personajului/ 3. Principala trăsătură a personajului ilustrată prin două scene/episoade semnificative

- Totuși, o lectură a textului din perspectiva întregului nu-l poate reduce pe Iona la banala opiziție ghinion-noroc. Protagonistul lui Sorescu dezvoltă pe parcursul celor patru tablouri un mecanism interior de o mare complexitate prin care își justifică dedublarea voluntară. Pendulând între încrederea în existența lumii exterioare și conștiința faptului că realitatea obiectivă este doar o proiecție a sinelui său, personajul își dezvăluie în finalul textului **principala** sa **trăsătură**: condiția tragică.
- De exemplu, **indicațiile scenice** sugerează încă din **primul tablou** artificialitatea **spațiului** în care Iona se vede obligat să trăiască. Apa este reprezentată de *niște cercuri făcute cu creta*, iar acvariul – purtat pretutindeni – *în care dau veseli din coadă câțiva peștișori* constituie o imagine la scară redusă a universului său. Altminteri, însuși Iona se aseamănă unuia dintre peștii captivi ce trăiesc iluzia libertății, din moment ce *stă în gura peștelui, nepăsător, cu năvodul aruncat peste cercurile de cretă*. Mai mult, caracterul iluzoriu al demersurilor eroului este indicat și de **caracterizarea indirectă** prin vorbele și faptele sale: Iona se ipostaziază în peștii ce doresc să-și depășească condiția lor limitată, acceptând să fie prinși în *nade frumos colorate*. Iată cum cel care părea un simplu pescar se dovedește un însetat de idealuri, râvnind la *nada cea mare*.
- Nici măcar în **al doilea tablou**, când conștientizează că este înghițit de un chit, protagonistul nu renunță la iluziile sale. Prin urmare, își acuză din nou destinul nefast – *Ți-ai găsit! Când e să se țină ghinionul de om!...* – și, repetând în mod ironic sloganurile propagandei comuniste – *Progresul e progres* –, încearcă să interpreteze noua experiență drept o modalitate de răsturnare a sorții: *Poate am mai mult noroc acum, după evenimentele astea...* Însă, după ce descoperă că posedă un cuțit, înclinația lui Iona de a nega existența unor limite care-l țin constrâns se face din nou remarcată. Astfel încât, eroul începe să fabuleze crezând că a și găsit ieșirea din burta chitului, iar proiecția echilibrului regăsit rezidă în imaginea utopică a băncii din mijlocul mării: *un lăcaș de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului.*
- În consecință, gestul lui Iona de a spinteca burta chitului conduce tot la crearea unui univers compensatoriu, de vreme ce **al treilea tablou** nu-l prezintă pe Iona

Scanned with OKEN Scanner

eliberat, ci încorsetat într-o nouă burtă de chit, alături de cei doi pescari. Personajele-figurante refuză să comunice, potențând, în consecință, singurătatea protagonistului. Salvarea e, deci, iluzorie, fapt dedus și din prezența unei mori de vânt care trimite intertextual la Don Quijote, eroul lui Cervantes. În mod simptomatic de acum, **lipsa acțiunii** propriu-zise este înlocuită de Sorescu prin **reflecțiile filozofice** ale pescarului Iona. Una dintre ele face o trimitere subtilă la manifestele anticomuniste pe care disidenții români – a se vedea cazul Radio Europa Liberă – le scriau în spațiul european sau american fără a avea vreun efect concret. Când găsește scrisoarea semnată de el însuși, Iona începe să peroreze, dând, prin această **caracterizare indirectă** dedusă din relația cu niște personaje fictive, primele semne de renunțare la proiecții iluzorii: – *Scriu nenorociților, scriu...* [...] *Află de la mine: n-o să miște nimeni nici măcar un deget. Nimeni din sat. Nimeni de pe pământ. Nimeni din cer./ – Cât e pământul de mare, să treacă scrisoarea asta din mână-n mână toți or să-ți dea dreptate, dar să intre în mare după tine – niciunul. – Pe omenire o doare în fund de soarta ta.* Alienat din cauza imposibilității aflării unei ieșiri, personajul își acuză din nou destinul nefast, clamând în gol o nouă naștere: – *Mamă... mai naște-mă o dată/ – Prima viață nu prea mi-a ieșit.*

▪ În urma parcursului epuizant în care s-a dedublat de nenumărate ori, el devine amnezic, uitând până și propria identitate: *Cum se numea drăcia aceea frumoasă și minunată și nenorocită și caraghioasă, formată de ani, pe care am trăit-o eu? Cum mă numeam eu?* Numai că lipsa memoriei, ce ar fi condus conform unei cauzalități convenționale la anularea completă a personalității ființei umane, îi aduce lui Iona salvarea. Uitarea totală de sine și de lume înseamnă, totodată, și anularea credinței într-un destin potrivnic.

▪ Așadar, spintecând burțile peștilor, Iona nu reușește să găsească o cale de ieșire, ci doar să reia – asemenea personajului biblic – itinerariul rătăcirii permanente în căutarea propriului eu. Tocmai de aceea, Nicolae Manolescu, în articolul *Triumful lui Iona*, interpretează **scena** sinuciderii din **final** ca pe un efect al revelației că răspunsul la întrebările lui nu se află în afară, ci chiar în interioritatea sa: *Gestul final al eroului nu e o sinucidere (fiindcă el nu se dă bătut: întoarcerea cuțitului împotriva-și trebuie interpretată simbolic!), ci o salvare. Singura salvare – care înseamnă că lupta continuă și după ce condiția tragică a fost asumată. Sinucidere ar fi fost asumarea eșecului.* [...] *Adevărata măreție a lui Iona este de a fi luat cunoștință de sine, de forța sa: de aici înainte, el va putea fi ucis, dar nu înfrânt.*

4. Punct de vedere argumentat despre modul în care se reflectă o idee sau tema în construcția personajului

▪ Abordat dintr-o astfel de perspectivă, personajul lui Sorescu rămâne un erou tragic, căci moare neacceptându-și condiția restrictivă pe care și-a autoimpus-o, însă nu unul de tragedie. Conștientizarea limitei nu produce dezintegrarea lumii interioare a personajului, ci, dimpotrivă, descoperirea valorii ei. Optimismul demonstrat prin replica finală – *Răzbim noi cumva la lumină* – conține, așa cum am punctat pe parcursul acestui eseu, o dublă semnificație. Pe de o parte, realitatea subiectivă nu duce obligatoriu la o criză, iar exemplul lui Iona poate constitui un model pentru dezechilibrele, de multe ori artificiale, ale omului contemporan, pe de altă parte, speranța eroului de a ieși la liman poate fi interpretată și ca o notă subversivă a

Scanned with OKEN Scanner

omului ce trăiește într-o societate supusă de un regim totalitar. În acest sens se justifică și considerațiile critice ale criticului de teatru Dieter Schnabel care afirmă în 1971, după premiera germană a piesei, că unele replici ce pot părea banale în sine, *capătă pondere și semnificație în context, ca un fragment al reflexiilor filozofico-politice ale unui profet, care trăiește în întuneric, dar cunoaște ce e lumina.*

Cosmin Borza

VARIANTA 55

Scrie un eseu de 2–3 pagini în care să prezinți *tema și viziunea despre lume*, reflectate într-un *text poetic* sau într-un *text narativ* studiat, aparținând *perioadei pașoptiste*. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– evidențierea trăsăturilor textului poetic sau ale textului narativ pentru care ai optat, care fac posibilă încadrarea într-o tipologie, într-un curent cultural/literar, într-o perioadă sau într-o orientare tematică;
– prezentarea temei, reflectate în textul dramatic ales, prin referire la două imagini/idei poetice sau la două scene/secvențe/situații ale conflictului în textul narativ;
– sublinierea a patru elemente ale textului ales, semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume a poetului sau a autorului/a unuia dintre personaje (de exemplu: *motiv literar, imaginar poetic, titlu, incipit, relații de opoziție și de simetrie, elemente de recurență, simbol central, figuri semantice – tropi, elemente de prozodie* etc. sau *acțiune, relații temporale și spațiale, construcția subiectului, particularități ale compoziției, construcția personajului, modalități de caracterizare, limbaj* etc.);
– exprimarea unei opinii argumentate despre modul în care tema și viziunea despre lume sunt reflectate în textul ales.

rezolvare

Temă și viziune într-un text poetic studiat, din perioada pașoptismului
Textul ales: *Umbra lui Mircea la Cozia*, de Grigore Alexandrescu

▪ Deși își ia numele de la evenimentele de la 1848, mișcarea literară pașoptistă nu promovează un tip de literatură militantă, vizionară ori revoluționară, ci, mai degrabă – după cum observă Gheorghe Crăciun –, aduce în prim-plan o atitudine paseistă, clasicizantă, regresivă. Reprezentanți marcanți ai mișcării social-politice care a dat naștere revoluției din țările române de la mijlocul veacului al XIX-lea, scriitori ca Ion Heliade Rădulescu, Nicolae Bălcescu sau Vasile Alecsandri nu manifestă și în creațiile lor estetice un spirit la fel de protestatar. Prin urmare, între concepțiile lor politice, ideologice, sociale și viziunea artistică despre lume se instaurează o ruptură. Mai precis, la acea dată, pașoptiștii nu dețin la început nici măcar cultura artistică necesară instaurării unor grandioase fantezii și viziuni revoluționare, din moment ce influențele estetice vin simultan dinspre clasicism, iluminism, realism incipient și nu doar dinspre romantismul european. De fapt, are dreptate Virgil Nemoianu când afirmă în studiul său, *Îmblânzirea romantismului*,

Scanned with OKEN Scanner

că perioada cuprinsă între 1830-1860 din literatura română se aseamănă izbitor cu *Romantismul Biedermeier*, manifestat în întreaga cultură europeană a primei jumătăți de secol XIX. Acest curent, apărut dintr-o decepție față de tragediile pe care le-a suportat umanitatea în urma epocii revoluționare napoleoniene de tip romantic, se caracterizează – anunță Nemoianu – prin *înclinație spre didacticism și moralitate, amestec de realism și idealism, resemnare, aplecare spre tradiție, îmblânzire și domesticire a pasiunii.*

- Tot astfel poate fi interpretată și **viziunea despre lume** propusă de Grigore Alexandrescu în *Umbra lui Mircea. La Cozia*, poezie publicată în revista *Propășirea*, în 1844.

1. Trăsăturile textului poetic care fac posibilă încadrarea într-un curent cultural/literar

- Dacă prin caracterul de meditație al poeziei, precum și prin tema istorică ori prin invocații și exclamații retorice, creația poate fi subsumată romantismului, dimesiunea de odă amintește de clasicism, iar accentul pus pe valoarea formativă a științelor și a artelor trimite la idei iluministe. Așadar, departe de a fi un manifest poetic revoluționar, textul lui Alexandrescu rămâne o pledoarie, nuanțată critic pe alocuri, pentru figurile marcante ale trecutului, respectând înclinația paseistă a **creațiilor pașoptiste** din literatura română.
- De exemplu, în *Umbra lui Mircea. La Cozia* regenerarea mărețului domnitor nu se produce pentru a prelua atribuții revoluționare *în prezent*, ci mai mult cu scopul de a da un exemplu contemporanilor că *faptele de mirare* pot fi realizate și cu *mijloace slabe*. De aceea, versul cel mai militant din poezie – *Transilvania-l aude, ungurii se înarmez* – nu cheamă, de fapt, la luptă, din moment ce strofele următoare condamnă războiul, folosind imaginea lui Mircea cel Bătrân doar dintr-o rațiune didactică – domnitorul este un punct de echilibru până și pentru elementele naturii: *Mircea! îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repetează,/ Acest sunet, acest nume valurile-l primesc;/ Unul altuia îl spune; Dunărea se-nștiințează,/ Și-ale ei spumate unde către mare îl pornesc.*

2. Tema textului prin referire la două idei/imagini poetice semnificative

- Chiar **tema** poeziei – cea a istoriei naționale – nu urmează o dezvoltare clasică, în sensul că Alexandrescu nu abordează un eveniment istoric, ci motivul central pe care se construiește viziunea despre lume e constituit de exemplaritatea trecutului. Prin urmare, Mircea apare în ipostaza de *fantomă*/de *umbră*, iar **momentul întruchipării domnitorului** se constituie într-o autentică epifanie. Într-o atmosferă nocturnă, tipic romantică, în *ceasul nălucirei*, privitorul care admiră Mănăstirea Cozia resimte un *fior* parcă din altă lume. Tensiunea crescândă – după cum se poate remarca și la nivel formal, datorită numeroaselor puncte de suspensie din strofele II-IV – determină subiectul liric să apeleze la o serie de exclamații și interogații retorice prin care să poată reda mirarea, chiar spaima ce-l cuprind: *Ascultați...! marea fantomă face semn ...dă o poruncă...*
- Astfel, cel pe care mintea umană nu-l poate recunoaște și de a cărui prezență află de la *deal, Olt și mare* își justifică ivirea prin faptul că, la fel ca pașoptiștii, a experimentat efectele unui destin nedrept: supunerea față de o forță străină. În ciuda condiției de asuprit, Mircea a câștigat un loc însemnat în istoria națională, un *nume*

Scanned with OKEN Scanner

scump și nepătat, tocmai pentru că a avut înțelepciunea să folosească puținele mijloace deținute cu scopul împlinirii unui ideal național. Nici măcar încununarea eforturilor sale pare să nu conteze pentru subiectul liric – *Pricina, nu rezultatul, laude ți-a câștigat* –, iar această atitudine reprezintă un îndemn adresat contemporanilor, că nemurirea poate fi obținută nu doar prin glorioase victorii, ci și prin dăruirea totală pentru împlinirea unui deziderat nobil.

3. Patru elemente ale textului poetic, semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume

- Așa cum anunțam, viziunea paseistă despre lume promovată de *Umbra lui Mircea. La Cozia* se construiește prin aglomerarea câtorva specii lirice – meditație, odă, pastel – și prin combinarea de motive literare preluate din imaginarul romantic, clasic și iluminist. Iar această suprapunere de modalități poetice influențează textul lui Grigore Alexandrescu la toate nivelurile sale.
- În primul rând, încă din **titlu**, poetul evidențiază forța revelatoare a trecutului și a monumentului măreț, declanșator de reverie – Mănăstirea Cozia. Se extrage astfel din medievalitatea legendară figura hiperbolizată a domnitorului, ca demn exemplu pentru contemporaneitatea revoluționară pașoptistă. De aceea, până și imaginea – *umbra* – lui Mircea primește o anume consistență ce acoperă un întreg spațiu.
- În al doilea rând, tot de promovarea trecutului ca exemplu ține și modul de structurare a poeziei pe baza **relațiilor de opoziție și de simetrie**. De pildă, secvențele poetice sunt ordonate în funcție de antiteza, de natură romantică, dintre trecutul mitizat și prezentul decăzut. Dacă domnitorul Țării Românești este prezentat prin intermediul hiperbolei – *un uriaș* –, contemporaneității îi este asociată debilitatea: *Greutatea ei* [a armurii lui Mircea] *ne-apasă, trece slaba-ne măsură*. Mai mult, caracterul de apariție revelatoare a fantomei domnitorului este sugerat și de timpul limitat în care se manifestă. Pentru că finalul poeziei se construiește în simetrie cu incipitul textului, relevându-se o anume circularitate prin care se revine la cadrul inițial, cu scopul de a remarca încă o dată rolul lui Mircea în calitate de figură exemplară a trecutului, chiar în opoziție cu trecutul decăzut.
- De asemenea, pentru conturarea imaginii monumentale a lui Mircea, Grigore Alexandrescu utilizează ca **trop** central hiperbola, menită să dubleze efectul dat de antiteza dintre trecut și prezent: *Ascultați....! marea fantomă face semn... dă o poruncă.../ Oștiri, taberi fără număr împrejuru-i înviez.../ Glasul ei se-ntinde, crește, repetat din stâncă-n stâncă,/ Transilvania-l aude, ungurii se înarmez.*
- Nu în ultimul rând, **elementele de recurență** din poezie sunt reprezentate de exclamațiile și interogațiile retorice, care, pe lângă conferirea caracterului de odă, evidențiază **motivele** centrale ale textului – *umbra* ca ipostază a gloriosului erou medieval și *monumentului* măreț, Mănăstirea Cozia, ctitorită chiar de el.

4. Opinie argumentată despre modul în care se reflectă tema și viziunea despre lume în textul ales

- În concluzie, atât la nivel formal – prin combinarea elementelor romantice, clasice și iluministe –, cât și în ceea ce privește viziunea paseistă despre lume, *Umbra lui Mircea. La Cozia* se integrează în lirica pașoptistă. Totodată, valoarea literară a poeziei lui Grigore Alexandrescu infirmă prejudecata conform căreia urmarea imperativului formulat de Ioan Heliade Rădulescu – *Nu e vreme de critică,*

Scanned with OKEN Scanner

copii, e vreme de scris; să scrieți cât veți putea și cum veți putea – ar putea da naștere unei infuzii de creații mediocre. De fapt, autentica revoluție produsă de scriitorii pașoptiști constă – așa cum s-a văzut – nu în producția versificată a ideologiei revoluționare pașoptiste, ci în conștientizarea necesității nașterii unei literaturi atât originale, cât și naționale. Nu întâmplător Eugen Simion i-a numit pe pașoptiști *oamenii începutului de drum.*

Claudiu Turcuș

VARIANTA 56

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *trăsături ale romantismului* reflectate într-un *text poetic* studiat/în *texte poetice* studiate din opera lui Mihai Eminescu, pornind de la ideea exprimată în următoarea afirmație critică: *„Este, în fine, și un* mit al poeziei *care se manifestă sub două înfățișări: prima e directă, explicită (poezia ca temă de reflecție în poem; poetul care pune «haine de imagini pe cadavrul trist și gol»), iar a doua – și aceasta este esențială – este indirectă, ca expresie a unei muzicalități interioare profunde, [...] o muzică inconfundabilă, care devine semnul de identitate al eminescianismului; ideile, stările de suflet, un mod de a fi în lume, viziunile, miturile de care am vorbit până acum*, toate vin și se pierd într-un discurs esențialmente muzical".* (Eugen Simion, ***Prefață** la volumul **M. Eminescu, Opere, I**)*

* celelalte șapte mituri identificate de Eugen Simion în poezia eminesciană sunt *mitul nașterii și morții universului, mitul istoriei, mitul dascălului* (înțeleptul, magul), *mitul erotic, mitul oniric, mitul întoarcerii la elemente, bazat pe ideea «recosmicizării» omului* și *mitul creatorului* (*„poziția și rostul creatorului în raport cu celelalte experiențe ale sufletului"*).

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza,* constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza.*

rezolvare

Trăsăturile romantismului reflectate într-un text poetic de Mihai Eminescu, plecând de la un citat critic

Textul ales: *Scrisoarea I*

1. Ipoteză

▪ Probabil cea mai interesantă metaforă critică cu privire la romantism îi aparține criticului american M.H. Abrams și este enunțată în studiul *Oglinda și lampa* (1953), dedicat acestei orientări ideologice, artistice, literare, ce se manifestă în Europa la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea (aproximativ 1780-1820). Astfel, autorul consideră că până la romantism literatura poate fi asemănată cu o *oglindă* în care se proiectează realitatea exterioară. Însă, odată cu

Scanned with OKEN Scanner

acest curent cultural, poezia și proza ajung să se raporteze diferit la lumea exterioară, având efectul unei *lămpi*, ce reflectă/pune în lumină mai mult interioritatea artistului decât ceea ce se află în afara lui. Prin urmare, romantismul se axează pe multitudinea de perspective asupra realului, opunându-se polemic raționalității și lucidității de tip clasic ce impun niște norme rigide creației artistice, degenerând într-o reprezentare univocă a lumii obiective. Respingând așadar clasicismul cu universul său rațional limitat, concepția romantică aduce o adevărată revoluție a individualității, a sentimentelor unice și irepetabile, dar și a imaginației îndreptate spre surprinderea misterelor fundamentale ale existenței. În consecință, noul creator, precum și personajele, respectiv măștile sale poetice, înfățișează o serie de inadaptați, de revoltați sau de neînțeleși. Cu toate că, la prima vedere, funcția lor socială este nulă, concepția acestora despre existență având prea puțin de-a face cu viața politică de exemplu, încrâncenarea cu care ei se opun instituțiilor tradiționale îi transformă în adevărate simboluri ale revoluțiilor ce se manifestă peste tot în Europa acelei perioade.

▪ În momentul în care cultura română preia ideile romantice, accentul cade mai mult pe caracterul pragmatic-revoluționar al ideologiei curentului, decât pe adoptarea unor modalități de construcție literară. E cazul grupării pașoptiste ce folosește principii romantice pentru justificarea propriei atitudini național-revoluționare. De aceea, la începuturile sale, romantismul românesc este mai mult social decât literar.

▪ Abia odată cu poezia lui Mihai Eminescu se poate vorbi despre o reîntoarcere la fundamentele artistice ale noii orientări, consumate în Occident de cel puțin patruzeci de ani. Și dacă în primii ani de creație poetul se lasă influențat de entuziasmul pașoptist, având la rândul său o vocație a începutului – subiectul liric se ipostaziază adesea într-un bard chemat să lumineze națiunea –, textele sale de maturitate conțin tot mai multe referințe la relația ce se stabilește între creator și opera sa. În acest sens, Eugen Simion este îndreptățit să identifice printre cele șapte mituri ale universului imaginar eminescian și mitul poeziei. Pentru că, **în lirica lui Mihai Eminescu pot fi regăsite tot mai multe fragmente de artă poetică** – *poezia ca temă de reflecție în poem* și *poetul care pune „haine de imagini pe cadavrul trist și gol"* –, **dar și o anume conștiință a construcției poetice ce-l determină pe criticul amintit să observe că** *viziunile și miturile sale, toate vin și se pierd într-un discurs esențialmente muzical.*

▪ Reprezentativ în acest sens este poemul *Scrisoarea I*, în care Eminescu comprimă majoritatea temelor, motivelor, atitudinilor poetice, precum și particularitățile de construcție a universului său liric. **Așa că, mai mult decât faimosul poem *Luceafărul*, prima *scrisoare* eminesciană, publicată în 1881, conține o poetică aproape explicită a romantismului eminescian.**

2. Argumentare

— Argument I —

▪ Pe de o parte, dacă ar fi să preluăm sintagmele lui Eugen Simion, ***Scrisoarea I* combină aproape toate miturile de sorginte romantică ale creației eminesciene: mitul poeziei, cel al nașterii și morții universului, mitul dascălului/înțeleptului/magului, mitul oniric și nu în ultimul rând mitul creatorului.** În funcție de aceste constante ale liricii lui Mihai Eminescu, se ordonează și cele cinci secvențe poetice ale poeziei (primele trei și ultima constituie meditația filozofică pe tema relației dintre

Scanned with OKEN Scanner

timp și cunoaștere, iar a patra conturează satira la adresa societății contemporane și a posterității).

- Astfel, primul tablou – versurile 1-6 – reprezintă un preambul al întregului poem, descriind **ieșirea din lumea reală și trecerea în cea a visului**. Mai precis, timpul fizic, cronologic – simbolizat de elemente ca *sara* și *ceasorniul* –, este înlocuit de o durată imaginară, sugerată de metafora *noaptea amintirii*, în care durerile, problemele, preocupările cotidiene sunt simțite ca realități interioare, iluzorii. Totodată, interesantul joc al mărcilor eului liric sugerează și faptul că această nouă realitate a visului coincide cu intrarea în starea poetică. Pentru că, după cum observă Tudor Vianu, pornind de la motivul contemplației din incipitul *Scrisorii I*, primele șase versuri implică o metamorfoză a formelor instanței lirice: verbul de persoana I singular, *suflu*, este înlocuit cu persoana a II-a, *dai*, care apoi devine persoana I plural, *simțim*, pentru a induce ideea tranziției de la individual la universal, și anume extinderea relevanței concepției poetice la nivelul întregii umanități.
- De aceea, în al doilea tablou al poemului – versurile 7-38 – luna devine un simbol al viziunii poetice prin care existențele concrete își relevă adevărata lor natură. În acest sens, luna eminesciană poate fi asemănată cu *lampa* lui Abrams, care dezvăluie esența ființei umane dincolo de aparențele sociale. De fapt, indiferent de statut, oamenii sunt egali în fața morții – *deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții* –, singura diferența provenind din puterea fiecăruia de a conștientiza/reflecta la efemeritatea propriei condiții. Prin urmare, **gânditorul/bătrânul dascăl** se distinge de ceilalți tocmai datorită dispoziției sale pentru dezlegarea misterelor universului – *Noaptea-adâncă-a veșniciei el în șiruri o dezleagă*. Conceput în manieră romantică, drept un inadaptat și un exclus social – haina îi este *roasă în coate*, mediul de viață este ostil (*Și de frig la piept ți-ncheie tremurând halatul vechi*) –, înțeleptul eminescian reușește să stăpânească cosmosul, deci și trecerea spre moarte, prin puterea gândirii sale: *Universul fără margini e în degetul lui mic* [...] *el sprijină lumea și vecia într-un număr*.
- Totuși, tocmai din acest prea plin al conștiinței de sine se naște și drama existenței sale. Influențat la rândul său de efectele revelatoare ale *lunii-lampă* – *Pe când luna strălucește peste-a tomurilor bracuri/ Într-o clipă-l poartă gândul îndărăt cu mii de veacuri* –, omul de geniu ajunge în cel de-al treilea tablou poetic – versurile 39-86 – să dezvăluie și latura sa limitat-umană. Când încearcă să materializeze în cuvinte **viziunile sale despre nașterea, evoluția și stingerea lumii**, bătrânul dascăl nu poate decât să constate iluzoriul și vanitatea întregului său demers: *Căci e vis al neființei universul cel himeric*. De altfel, meditația sa cosmogonică se construiește pe o enumerare de negații – *ființă nu era, nici neființă* [...] *n-a fost lume pricepută, nici minte s-o priceapă* – , de paradoxuri – *nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns* –, ori de întrebări retorice – *Fu prăpastie? Genune? Fu noian întins de ape?* –, menite să demonstreze incapacitatea minții și a limbajului uman de a reda haosul primordial, sugerat de metafora *eterna pace*, adică acel moment de dinainte de nașterea omului sau a limbajului. Iar imposibilitatea ființei umane de a-și asuma *dorul nemărginit* – acea *voință oarbă de a trăi* pe care Schopenhauer o consideră fundamentul originar al vieții – determină și statutul ei mediocru, lipsit de importanță, redat de Eminescu în note elegiace: *Iar în lumea asta mare noi, copii ai lumii mici,/ Facem pe pământul nostru mușunoaie de furnici*. Așa că macrocosmosul își continuă, din perspectiva

Scanned with OKEN Scanner

cugetătorului eminescian, drumul său neabătut spre moarte, revenind la *eterna pace* inițială.

▪ Pe acest fond al descrierii inutilității unei vieți marcate de ireversibila trecere a timpului, în cea de-a patra secvență poetică – versurile 87-144 –, inclusiv demersul creator al bătrânului dascăl se dezvăluie drept un simplu univers compensatoriu, atât contemporaneitatea, cât și posteritatea nefiind capabile să valorifice revelațiile științifice ale acestuia. În consecință, destinul idealistului cugetător dă naștere unei **ironii tipic romantice** ce degenerează în **satiră socială**.

▪ Construită simetric cu prima secvență, cea de-a cincea – versurile 145-156 – reface cadrul natural romantic nocturn, însă de această dată *luna* nu conduce spre reflectarea poetică a universului interior, ci confirmă, din nou, relevanța trăirilor și meditațiilor interioare pentru întreaga umanitate prin versurile-laitmotiv: *Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții!*

— Argument II/Argument III —

▪ Pe de altă parte, dacă toate aceste secvențe poetice sunt construite la nivel tematic pe baza miturilor identificate de Eugen Simion, la nivelul formei ele respectă un alt principiu romantic: **hibridizarea speciilor** justificată prin credința că viziunile complexe, totalizatoare asupra lumii nu pot fi enunțate de o specie pură, cum se întâmplă în clasicism.

▪ Totuși, fragmentele de meditație filozofică, de elegie, de pastel sau de satiră sunt unificate de Mihai Eminescu printr-un procedeu, la rândul lui, eminamente romantic: **antiteza dintre real și ideal**. De exemplu, incipitul și finalul *Scrisorii I* includ opoziția dintre exterioritate și interioritate, dintre timpul fizic și cel oniric, iar tabloul al treilea se bazează pe antiteza dintre ființă și neființă. Mai mult, satira socială din tabloul al patrulea este construită tot în jurul unei dihotomii romantice, între omul de geniu și ființa comună. Aici, pesimismul schopenhauerian se combină cu versurile gnomice (care exprimă adevăruri general-valabile) pentru a sugera limitele unei lumi meschine în care *soarta oarbă* și ignoranța oamenilor egalizează în mediocritate întreaga existență. Cu toate că bătrânul dascăl crede în impactul scrierilor sale – *al meu nume o să-l poarte/ secolii din gură-n gură* –, egoismul și ipocrizia urmașilor vor determina anularea superiorității sale, creatorul fiind asimilat ca unul asemenea celorlalți: *Neputând să te ajungă, crezi c-or vrea să te admire?/ Ei vor aplauda desigur biografia subțire/ Care s-o-ncerca s-arate că n-ai fost vrun lucru mare,/ C-ai fost om cum sunt și dânșii...*

— Argument IV —

▪ Nu în ultimul rând, revenind la afirmația critică a lui Eugen Simion, pe lângă toate elementele romantice identificate pe parcursul acestui eseu, *Scrisoarea I* **eminesciană conține și o perspectivă asupra poeziei ca** *discurs esențialmente muzical*. În stilul creațiilor de maturitate, Mihai Eminescu marchează o evoluție de la figurile de stil ale retorismului vizionar romantic spre figurile de construcție (enumerația, repetiția, interogația, invocația, antiteza, simetria) sau spre cele de sunet (aliterația sau asonanța). Vrând parcă să recupereze sensurile primordiale ce scapă limbajului uman, Eminescu potențează latura muzicală a poeziei. De pildă, începutul și sfârșitul poeziei, desfășurate într-un cadru nocturn ce are în centru motivul lunii, cuprind intrarea și ieșirea din starea poetică, unde nu atât cuvintele contează, cât inducerea unei muzicalități incantatorii. De asemenea, atunci când bătrânul dascăl

Scanned with OKEN Scanner

încearcă să imagineze haosul primordial, pe când nici gândirea, nici limbajul uman nu se născuseră, accentul cade, din nou, pe surprinderea imponderabilității universului. Astfel încât, printr-o serie de negații, paradoxuri și întrebări retorice, poetul caută o exprimare cât mai asemantică, reiterând stilul solemn și lapidar al scrierii indiene *Rig-Veda*. În acest mod, *Scrisoarea I* dezvăluie faptul că actul creator în general, cel poetic în special, nu poate fi conceput doar printr-o poetică explicită, formulată în noțiuni abstracte, ci implică o redare a inefabilului muzical al lumii.

3. Concluzie

▪ În concluzie, *Scrisoarea I* rămâne una dintre cele mai nuanțate dezvoltări literare a ideilor romantice asumate de Mihai Eminescu. Combinând marile mituri de factură romantică ale imaginarului poetic eminescian, precum și diverse specii literare ca expresie a pluralității de sentimente ce marchează orice spirit romantic, poemul din 1881 reușește chiar performanța caracteristică moderniștilor de a implica până și o viziune artistică despre funcțiile și rolul creației poetice. În acest sens, Eugen Simion este îndreptățit să identifice un *mit al poeziei* în opera eminesciană. Pentru că, deși nu aduce salvarea – poetul fiind conștient de absurditatea unui univers din care demiurgul s-a retras în neființă –, întoarcerea poeziei spre propriile mecanisme compoziționale conferă actului creator șansa evadării tipic romantice în imaginație și vis.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 57

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *tema iubirii*, reflectată într-un *text poetic* studiat/în *texte poetice* studiate din opera eminesciană, pornind de la ideile exprimate în următoarea afirmație: *„Pentru Eminescu iubirea este un leagăn de gingășii erotice, o necesitate spirituală de a trăi viața speței cu toate deliciile de ordin sufletesc, superior. [...] El este un idealist, nici vorbă, un om cu mâini întinse spre fantasma femeii desăvârșite, pe care n-o va găsi niciodată, pentru că dragostea este căutare, însă idealitatea lui nu e simbol cu aripi, ci o apariție concretă și tangibilă...".* (G. Călinescu, ***Viața lui Mihai Eminescu***)

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete) și *concluzia/sinteza*.

rezolvare

Tema iubirii reflectată într-un text poetic/texte poetice din creația eminesciană
Textele alese: *De-aș avea..., Floare albastră, Pe lângă plopii fără soț...*

1. Ipoteză

▪ Lectura unei poezii de dragoste este, de cele mai multe ori, o privire în oglindă, cititorul căutând să se identifice cu o formă esențializată a iubirii. Spre

Scanned with OKEN Scanner

deosebire de proza erotică, ce este nevoită, prin definiție, să construiască o *anume* poveste, față de care oricine se poate distanța, poemele nu par să particularizeze relația amoroasă, din moment ce speciile genului liric – toată lumea învață încă din gimnaziu – redau *în mod direct* (sic!) sentimente, idei, senzații sau stări interioare. Și cum interiorul ființei umane respinge raționalizarea, neputând fi povestit, adesea viziunile despre iubire redate prin versuri câștigă un caracter universal.

▪ Totuși, riscând o exprimare oximoronică, o poezie de dragoste nu se rezumă la a fi un text pe tema iubirii. Pentru că modul în care se figurează poetic această supratemă literară nu dă seama doar de opiniile unui poet cu privire la iubire, ci dezvăluie și concepția sa despre poezie în general. Înainte de a fi o trăire inconfundabilă, inefabilă, unică, absolută etc., iubirea sintetizează un set de convenții literare relativ simplu de integrat într-un curent cultural. Tocmai de aceea, înainte de a-și imagina că poate iubi *ca în cărți*, cititorul trebuie să conștientizeze codul convențional prin care își declară iubirea.

▪ Spre exemplu, **romanticul Mihai Eminescu propune în lirica sa cel puțin trei forme ale iubirii, fundamental diferite**. Astfel, respectând delimitările Ioanei Em. Petrescu din studiul *Eminescu – poet tragic*, în prima perioadă de creație iubirea este considerată un mijloc de recuperare a relației armonioase dintre om și univers, în timp ce în a doua perioadă dragostea devine un univers compensatoriu ce poate oferi doar soluții provizorii în trecerea ireversibilă spre moarte. În schimb, în ultima etapă de creație deziluzionarea e totală, astfel încât încrederea în valoarea iubirii se anulează complet.

▪ **Prin urmare, afirmația ambiguă a lui George Călinescu din *Viața lui Mihai Eminescu* poate fi oarecum înțeleasă doar raportată la acest parcurs de la optimism la tragism pe care erotica eminesciană îl evidențiază. Când criticul amintește despre *idealistul* Eminescu pentru care *iubirea este un leagăn de gingășii, o necesitate spirituală de a trăi viața speței cu toate deliciile de ordin sufletesc, superior*, referința se face la poeziile de până în 1870. Iar celelalte două ipostaze eminesciene – *dragostea-căutare* și dezamăgirea produsă de conștiința că femeia nu este un *simbol cu aripi*, ci doar *o apariție concretă și tangibilă* – dau naștere poeziilor pesimiste, chiar fundamentate pe o conștiință tragică a existenței, dintre 1870 și 1879, respectiv 1880 și 1883.**

2. Argumentare

▪ De exemplu, adolescentul Mihai Eminescu publică în 1866, la doar șaisprezece ani deci, poezia *De-aș avea...* Puternic influențat de spiritualitatea pașoptistă, poetul redă o serie de clișee despre dragoste ale vremii, preluând chiar expresii sau motive literare din creația populară. Acum, conform Ioanei Em. Petrescu, **vocea poetică eminesciană nu elogiază femeia, ci iubirea, în general**. *A iubi iubirea* pare infinit mai important în acest moment decât a iubi o persoană anume. De altfel, în *De-aș avea...*, iubita constituie atât o sinteză a tuturor elementelor naturii, cât și o expresie a unei feminități etnice. Prin urmare, în manieră pașoptistă, ființa poetică înțelege iubirea ca un complex afectiv ce include nu doar erotismul, ci și admirația față de natură, ba chiar atașamentul față de patrie. Pe de o parte, prezența feminină, plasată încă din titlu sub semnul ipoteticului prin utilizarea modului condițional-optativ, este pe rând *o floare/ mândră dulce, răpitoare* sau o *porumbiță/ cu chip alb de copiliță*. Aceste epitete, dublate de comparații – *ca și floarea crinului; ca o zi de primăvară* –, construiesc un arhetip feminin angelic – *chip alb de copiliță* –, care, prin inocență și

Scanned with OKEN Scanner

prospețime, ajută la crearea armoniei lumii și totodată îndeplinește rolul de muză: *I-aș cânta-o-ncetișor,/ Șoptind șoapte de amor.* Pe de altă parte, florile cu care este asemănată iubită sunt *fiice dulce-a unui plai*, iar cântecul pe care iubitul i-l dedică se naște parcă din sufletul întregului popor: *doina, doinița.*

- Însă, dincolo de instrumentele poetice comune sau erorile de limbaj ce caracterizează prima etapă de creație, Mihai Eminescu face un pas înainte față de pașoptiști prin inedita abilitate de a construi din clișee **un univers coerent, al intimității ca modalitate de reducere a întregii lumi la scară umană**: *iarba verde* se leagănă *încetișor*, iubitul nu-și declamă iubirea, ci *șoptește șoapte de amor*, iubita se portretizează printr-o serie de diminutive – *tinerică, blândișoară, porumbiță.*
- În schimb, după ce intră în contact cu filozofia occidentală datorită influenței lui Titu Maiorescu și, mai apoi, a studiilor la Viena și Berlin, poetul realizează că sentimentul iubirii nu poate fi izolat de celelalte mari probleme ale existenței umane. Pesimismul schopenhauerian și teoria de factură kantiană a imposibilității cunoașterii *lucrului în sine* îl conduc pe Eminescu spre asumarea ideii că între univers și individ a apărut o ruptură ireconciliabilă. Așadar, **nici iubirea nu mai poate recupera armonia inițială a unei lumi în care ființa umană se simte pe deplin integrată. Cel mult, relația erotică constituie un univers compensatoriu artificial – un *vis ferice* după cum e caracterizată iubirea în poezia *Dorința* –, în care omul se retrage pentru a trăi, fie și pentru scurt timp, iluzia împlinirii.**
- Reprezentativ în acest sens rămâne poemul *Floarea albastră*, publicat în 1873 în revista *Convorbiri literare.* Organizată în patru secvențe, în funcție de vocea feminină și cea masculină, poezia stabilește o antiteză între două viziuni asupra lumii și, implicit, asupra dragostei: fata reprezintă făptura comună ce trăiește condusă de afecte într-o lume concretă, singurul orizont perceput fiind cel din imediata apropiere, în timp ce bărbatul simbolizează omul de geniu, care se ghidează în funcție de rațiune și este preocupat numai de sferele înalte ale cunoașterii științifice. Cu alte cuvinte, concepția fetei asupra iubirii este marcată de naivitate, amintind de un Eminescu al primei perioade de creație, ea crezând în puterea acestui sentiment de a oferi împlinire, pe când iubitul este un sceptic care conștientizează consistența iluzorie a relației, făcând astfel trecerea la a doua etapă a liricii eminesciene.
- Astfel, prima secvență poetică (strofele I-III) este simptomatică pentru modul în care omul obișnuit percepe fericirea. Pentru fata îndrăgostită, bărbatul reprezintă *sufletul vieții*, de aceea, în viziunea ei, dragostea adevărată înseamnă identificare completă cu celălalt. Neputând să înțeleagă preocupările filozofice – metafora *întunecata mare* trimite la o cunoaștere a nașterii universului – sau cele cultural-științifice – sugerate de epitetele *câmpiile Asire* și *piramidele învechite* –, femeia îl potretizează ca un însetat de absolut *cufundat în stele*, ce riscă să uite de relația lor concretă.
- Această atitudine limitată stârnește ironia bărbatului, care, în cea de-a doua secvență (strofa IV), o privește cu superioritate. Numind-o *mititica* – apelativ diminutival care nu mai are funcția pozitivă din prima etapă de creație – și acceptând adevărul spuselor sale, bărbatul refuză să mai creadă în puterea unor gesturi intime – ca mângâierea părului – de a restabili echilibrul lumii. Astfel încât, bărbatul râde și respinge comunicarea – *Eu am râs, n-am zis nimica* –, conștient fiind că oricum nu s-ar putea face înțeles.

Scanned with OKEN Scanner

▪ Confirmarea acestei atitudini se produce odată cu cea de-a treia secvență a poeziei, fata chemându-și alesul în planul terestru, unde complicatele raționamente filozofice pălesc în fața unui cadru natural de început de lume. Ca într-o grădină a Edenului, în care rațiunea nu are loc, cei doi pot reface cuplul inițial. Paradisul terestru imaginat de vocea feminină devine, astfel, locul privilegiat pentru defășurarea ritualului dragostei absolute. Ipostaziată într-un adevărat *poet* al naturii, iubita amalgamează printr-o serie de epitete și personificări toate clișeele romantice specifice creării armoniei lumii: *codrul cu verdeață, izvoarele plâng în vale, prăpastia măreață, ochi de pădure, balta cea senină, trestia cea lină, foi de mure.* Totodată, femeia își dovedește și limitele de vreme ce în acest paradis reconstruit ea așteaptă doar *sărutări dulci* și vorbe romanțioase – *Și mi-i spune atunci povești/ Și minciuni cu-a ta guriță.* Așadar, pentru omul de rând iubirea înseamnă o sumă de proiecții idilice și de iluzii naive.

▪ Însă tocmai scenariul reductiv imaginat de iubită – care dă artificialitatea relației de cuplu – produce și dezintegrarea. În consecință, cu toate că păstrează o amintire melancolică – redată prin exclamațiile *ce frumoasă, ce nebună!* –, iubitul ajunge să conștientizeze că, folosind sintagmele lui G. Călinescu, fata nu e un *simbol cu aripi*, ci doar o *apariție concretă și tangibilă.* Lamentându-se în finalul poemului – prin repetiția *Floare-albastră! floare-albastră!...* –, vocea masculină dezvăluie propriul ideal, acela al iubirii absolute. **De aceea, nu pierderea unei iubite anume produce pesimismul din ultimul vers – *totuși este trist în lume* –, ci luciditatea că absolutul în dragoste nu poate fi atins.**

▪ Dacă tonul resemnat din *Floare albastră* încă mai păstrează amintirea unei relații ideale, cea de-a treia etapă de creație implică o înstrăinare definitivă a vocii poetice de credința împlinirii în cuplu. Eminescu nu devine dintr-odată misogin, ci atitudinea deziluzionată față de iubire constituie unul dintre elementele pe care se fundamentează ruptura dintre *eu* și univers. Pe acest fond, invectivele la adresa femeii din *Scrisoarea V* pot fi interpretate dincolo de reacțiile aparent impulsiv-masculine. **Când subiectul liric se adresează unui tânăr neexperimentat, atenționându-l că *doamna are minte scurtă, haine lungi* și că singurele sale preocupări rămân *panglicele* sau *volanele*, satira eminesciană se îndreaptă spre sentimentul înșelător al iubirii, iar nu spre o femeie concretă.**

▪ Cel mai bun exemplu în acest sens rămâne poezia *Pe lângă plopii fără soț...*, publicată în 1883. Într-un text de doar unsprezece catrene poetul implică descrierea întregului parcurs al concepției sale despre iubire. Astfel, în primele două strofe subiectul liric prezintă baza pe care evoluează toată relația de iubire: lipsa de înțelegere a sentimentului suprem din partea iubitei. Următoarele șase strofe cuprind elogiul adus iubirii ideale, prezentând și piedestalul pe care ar fi putut ajunge iubita: *Dându-mi din ochiul tău senin/ O rază dinadins,/ În calea timpilor ce vin/ O stea s-ar fi aprins;/ Ai fi trăit în veci de veci/ Și rânduri de vieți,/ Cu-ale tale brațe reci/ Înmărmurai măreț.* În schimb, cele trei strofe finale rezumă **ideile generale pe care se fundamentează ultimele două etape de creație eminesciene: pe de o parte, înstrăinarea survenită odată cu perceperea lucidă a condiției celuilalt – *Căci azi le semeni tuturor/ La umblet și la port* –, iar, pe de altă parte, respingerea totală și acuzele adresate femeii incapabile să își depășească statutul limitat – *Tu trebuia să te cuprinzi/ De acel farmec sfânt,/ Și noaptea candelă s-aprinzi/ Iubirii pe pământ.***

Scanned with OKEN Scanner

3. Concluzie

▪ În concluzie, tema iubirii cunoaște în poezia lui Mihai Eminescu tot atâtea fațete câte viziuni despre lume își asumă poetul. Lăsându-se cuprins în prima etapă de creație de *gingășiile erotice* ale unui tip de iubire preluat din lirica pașoptistă, Eminescu poate fi identificat cu idealistul de care vorbește G. Călinescu. Numai că în a doua etapă din evoluția universului său poetic acest *idealism* ajunge să dea naștere unui *scepticism* schopenhauerian, în urma căruia orice încredere în căutarea dragostei absolute se pierde. Conștient că iubita, la fel ca întreaga lume, și-a pierdut esența divină, rămânând doar o banală femeie *reală*, poetul renunță complet la credința în vreun ideal feminin. Chiar atunci când relația amoroasă pare a se împlini, această stare rămâne artificială, autoindusă, pentru că – după cum observă Ioana Em. Petrescu – în lirica eminesciană *femeia există atâta vreme cât este gândită.*

Cosmin Borza

VARIANTA 58

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *tema și viziunea despre lume* reflectate într-un *text poetic studiat*/în *texte poetice* studiate, care aparțin lui G. Bacovia, pornind de la următoarea afirmație critică: *„În opera sa, decorul, oamenii, lucrurile au culoarea cenușie a plumbului, fiindcă peste tot domină tristețea, apăsarea, dezgustul refulat, fie pentru o lume stăpânită de forțe obscure, implacabile, covârșitoare, fie pentru un mediu fizic care transmite în suflet oboseală, descompunere, conștiința mizeriei iremediabile sau nostalgia dureroasă a evadării".* (Lidia Bote, ***Simbolismul românesc***)

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza.*

rezolvare

Tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat/ în texte poetice studiate, care aparțin lui G. Bacovia, pornind de la o afirmație critică

Textul ales: *Plumb*

1. Ipoteză

▪ În opinia mea, afirmația Lidiei Bote surprinde premisele liricii bacoviene de tip simbolist din volumul *Plumb*: o dată prin identificarea simbolului central al volumului și al poeziei care dă titlul acestui volum, apoi prin explicarea acestui simbol ca rezultat al corespondenței dintre trăirile interioare și realitatea exterioară, filtrată de aceste trăiri. Poezia *Plumb*, care dă și titlul volumului de debut al lui Bacovia, este o artă poetică implicită în care tema comunicării este particularizată în comunicarea eșuată, datorită anulării alterității, a lipsei celuilalt.

Scanned with OKEN Scanner

2. Argumentare

— Argument I —

▪ În primul rând, tema comunicării este particularizată în acest text pe coordonate cvasi-tragice: subiectul liric e prizonier într-un spațiu mineral dens, construit prin aglomerarea de elemente: *sicriele de plumb, flori de plumb, funerar vestmânt, cavou, coroanele de plumb, amorul de plumb, aripile de plumb*, toate acestea umplu spațiul vital al instanței lirice și induc claustrofobia prin materialitatea și lipsa lor de vitalitate. În plus, prin repetare, cuvântul-titlu devine simbol central în text, datorită valențelor sale thanatice: universul *de plumb* construit reprezintă, de fapt, o sugestie a imposibilității de a comunica, de a relaționa cu ceilalți, de a percepe realitatea exterioară altfel decât minerală, rece și invazivă, după cum constată și Lidia Bote – *decorul, oamenii, lucrurile au culoarea cenușie a plumbului, fiindcă peste tot domină tristețea, apăsarea, dezgustul refulat.* Titlul concentrează, în acest mod, viziunea bacoviană despre lume: eșecul comunicării interumane, individul ca prizonier într-un spațiu rece, întunecat și închis. Așadar, la nivel semantic se observă că universul conturat e rece, mort, supus unei reificări iremediabile.

— Argument II —

▪ În al doilea rând, acestei concentrări a spațiului vital îi corespunde, la nivel formal, concentrarea extremă a discursului liric – textul e format doar din două catrene, iar versurile au măsura metrică de 10 silabe, rimă îmbrățișată și ritm iambic. La acest nivel se observă corespondența perfectă dintre fiecare vers și ideea poetică exprimată, însă respectarea constrângerilor formale imprimă textului o tensiune implicită: ritmul iambic subliniază tonul grav al mesajului, rima îmbrățișată pune în abis problematica eului captiv în lumea reprezentată, iar măsura metrică egală artificializează discursul liric.

— Argument III —

▪ În al treilea rând, cuvântul-titlu, *plumb*, se repetă în textul poeziei de 6 ori ca determinant atributiv, în structuri simetrice și, mai mult, de patru ori în rimă: *sicriele de plumb, flori de plumb, coroanele de plumb, amorul de plumb, flori de plumb, aripile de plumb.* Repetarea cuvântului *plumb* facilitează consumarea tuturor conotațiilor thanatice ale acestuia: răceala, moartea, greutatea, culoarea cenușie, toxicitatea. În plus, termenii din câmpul semantic al morții – *dormeau, sicriele, flori, funerar, cavou, coroanele, întors, frig* – conturează, la acest nivel lexical, imaginea unui univers lipsit de vitalitate, rece și în care orice mișcare e percepută ca o stridență, *o lume stăpânită de forțe obscure, implacabile, covârșitoare*, după cum reiese din citat.

— Argument IV —

▪ În al patrulea rând, izolarea este redată prin corespondența dintre planul interior și cel exterior, corespondență realizată la nivel semantic prin exploatarea valențelor paralelismului sintactic. Dacă primul catren construiește imaginea unui univers exterior marcat de un somn *adânc*, în care sunetele devin stridente – și *scârțâiau coroanele de plumb*, catrenul al doilea focalizează pe reacția subiectului liric, care constată: *dormea întors amorul meu de plumb.* Acum, *vântului* din primul catren îi corespunde *frigul* resimțit de instanța lirică, iar *scârțâitul* coroanelor e înlocuit de *strigătul* subiectului liric: *și-am început să-l strig.* Este semnificativ faptul că acest strigăt e numai *început*, nu e și terminat, iar aici se conturează sugestia unui

Scanned with OKEN Scanner

continuum sonor prin care eul se eliberează de sine, un strigăt infinit pe care nimeni nu îl poate auzi, dar prin care subiectul liric își exprimă sentimentele față de *un mediu fizic care transmite în suflet oboseală, descompunere, conștiința mizeriei iremediabile sau nostalgia dureroasă a evadării*, așa cum consideră Lidia Bote.

3. Concluzie

▪ În concluzie, afirmația Lidiei Bote se verifică în privința poeziei *Plumb*, text al cărui mesaj este eșecul comunicării interumane și care este construit pe principiile simboliste ale muzicalității interne dată de repetiții, ale corespondenței dintre planul interior și cel exterior, al sugestiei și al simbolului personal, simbol care, în acest caz, este *plumbul*, datorită conotațiilor sale: moartea, apăsarea, greutatea, eșecul.

Cristina Gogâță

VARIANTA 59

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *elementele de compoziție și de limbaj* într-un *text poetic* studiat/în texte *poetice* studiate, aparținând *simbolismului*, pornind de la următoarea afirmație: *„Procedeele simboliste sunt mult mai numeroase decât utilizarea, frecventă sau nu, a simbolului. Ele includ, cum vom vedea, «corespondențele», tehnica sugestiei, muzicalitatea etc. Simbolul, ca și alegoria, sunt procedee poetice tradiționale, care se confundă cu originea artei. Poezia este imagine, metaforă, simbol...”*. (Lidia Bote, ***Simbolismul românesc***)

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente critice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza*.

rezolvare

Elemente de compoziție și de limbaj într-un text poetic studiat/ în texte poetice studiate, aparținând simbolismului, pornind de la o afirmație critică

Textul ales: *Plumb*, de George Bacovia

1. Ipoteză

▪ În opinia mea, afirmația Lidiei Bote cuprinde referirea la toate elementele poeticii simboliste: simbolul personal, corespondențele, tehnica sugestiei, muzicalitatea. În plus, autoarea consideră că nu simpla utilizare a unui simbol conferă unui text caracterul simbolist, ci interdependența procedeelor simboliste. În acest sens, poezia *Plumb*, care deschide volumul de debut al poetului G. Bacovia este relevantă, pentru că în ea se remarcă prezența elementelor definitorii ale simbolismului.

2. Argumentare

— Argument I —

▪ În primul rând, tema comunicării este particularizată în acest text pe coordonate cvasi-tragice, prin intermediul ***simbolului*** personal al *plumbului*: subiectul liric e

Scanned with OKEN Scanner

prizonier într-un spațiu mineral dens, construit prin aglomerarea de elemente: *sicriele de plumb, flori de plumb, funerar vestmânt, cavou, coroanele de plumb, amorul de plumb, aripile de plumb*, toate acestea umplând spațiul vital al instanței lirice și inducând claustrofobia prin materialitatea și lipsa lor de vitalitate. Prin repetarea de 6 ori în textul poeziei, cuvântul-titlu devine simbol central în text, datorită valențelor sale thanatice: universul *de plumb* construit reprezintă, de fapt, o sugestie a imposibilității de a comunica, de a relaționa cu ceilalți, de a percepe realitatea exterioară altfel decât minerală, rece și invazivă. Titlul concentrează, în acest mod, viziunea bacoviană despre lume: eșecul comunicării interumane, individul ca prizonier într-un spațiu rece, întunecat și închis. Așadar, la nivel semantic se observă că universul conturat e rece, mort, supus unei reificări iremediabile.

— Argument II —

- În al doilea rând, ***muzicalitatea*** simbolistă derivă nu atât din constrângerile de ordin formal – prezente în *Plumb*, dintre care cea mai importantă e rima îmbrățișată, ce sugerează claustrarea eului –, cât din repetiții, din refrene, din corespondențele dintre corpul sonor al cuvântului și sensul său. În *Plumb*, muzicalitatea internă ține de următorii factori: tiparul sintactic identic al versurilor 1, 3 și 4 din cele două catrene, repetarea cuvântului *plumb* de 6 ori în text, dintre care de 4 ori în rimă – sugestie a închiderii mesajului – și, cel mai important factor, corespondența dintre corpul sonor al cuvântului și sensul său. În acest sens, analiza fonetică a cuvântului *plumb* e relevantă: acesta e format din vocala *u*, cea mai închisă din sistemul vocalic al limbii române, care e îmbrățișată de 4 consoane, *p, l, m* și *b*. Cum *p, m* și *b* sunt consoane bilabiale – necesită închiderea buzelor pentru a fi pronunțate – și *l, m* și *b* sunt consoane sonore, cuvântul sugerează, prin corpul său fonetic, greutatea, izolarea și apăsarea.

— Argument III —

- În al treilea rând, tehnica ***sugestiei*** constă în ambiguizarea mesajului poetic, care derivă nu atât din ceea ce spune textul, ci mai degrabă din modul în care spune. Astfel, în *Plumb* se remarcă sugestiile închiderii și ale izolării la toate nivelele textului – formal, fonetic, lexical, sintactic, semantic – deși în text apar o singură dată cuvintele *singur* și *mort*. Universul bacovian reprezentat în *Plumb* este însă unul al singurătății, al reificării, în care lumea devine grea și rece *ca plumbul*, în care obiectele și vegetația din jur își pierd culorile și materialul și se transformă într-un tablou monocrom și depersonalizat, în care *somnul* este moarte, în care *amorul întors* este mort, în care *strigătul* de disperare este început, dar nu se oprește, iar tabloul de ansamblu se construiește abia după ce conotația este explorată și după ce diferitele nivele de lectură se suprapun, transformând sugestia în mesaj, după cum remarcă și Lidia Bote: *Poezia este imagine, metaforă, simbol*, așadar niciodată *numire* a obiectului, simplu denotat.

— Argument IV —

- În al patrulea rând, izolarea este redată prin ***corespondența*** dintre planul interior și cel exterior, corespondență realizată la nivel semantic prin procedeul paralelismului sintactic. Dacă primul catren construiește imaginea unui univers exterior marcat de un somn *adânc*, în care sunetele devin stridente – și *scârțâiau coroanele de plumb*, catrenul al doilea focalizează pe reacția subiectului liric, care constată: *dormea întors amorul meu de plumb*. Acum, *vântului* din primul catren îi corespunde

Scanned with OKEN Scanner

frigul resimțit de instanța lirică, iar *scârțâitul* coroanelor e înlocuit de *strigătul* subiectului liric: *și-am început să-l strig*. Este semnificativ faptul că acest strigăt e numai *început*, nu e și terminat, sugestia fiind a unui *continuum* sonor prin care eul se eliberează de sine, un strigăt infinit pe care nimeni nu îl poate auzi.

3. Concluzie

▪ În concluzie, afirmația Lidiei Bote se verifică în privința poeziei *Plumb*, text al cărui mesaj este eșecul comunicării interumane și care este construit pe principiile simboliste ale muzicalității interne dată de repetiții, ale corespondenței dintre planul interior și cel exterior, al sugestiei și al simbolului personal, simbol care în acest caz este *plumbul*, datorită conotațiilor sale: moartea, apăsarea, greutatea, eșecul.

Cristina Gogâță

VARIANTA 60

Scrie un eseu de 2–3 pagini în care să dovedești faptul că *un text poetic studiat*, din opera lui Tudor Arghezi, se încadrează *direcției moderniste/modernismului*, pornind de la ideile exprimate în următoarea afirmație critică: *„Arghezi a îmbogățit și înnoit vocabularul poetic românesc [...] prin impunerea nu numai de termeni până la el* tabu, *ci și de alte vorbe fără acces, până atunci, în literatură, recoltate din toate zonele și straturile limbii. Mai mult, însă, infinit mai mult decât prin lansarea de cuvinte ca atare, oricare ar fi sursa acestora, banalitatea e ucisă, în literatura argheziană, se înțelege, prin relațiile în care sunt puse cuvintele, prin „potrivirea" lor. [...] Limbajul său excelează mai mult decât al oricărui scriitor român prin bogăție, noutate și varietate"*. (Dumitru Micu, ***Scurtă istorie a literaturii române***)

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza*.

rezolvare

Încadrarea în modernism a unui text de Tudor Arghezi, pornind de la ideile exprimate într-o afirmație critică

Textul ales: *Flori de mucigai*

1. Ipoteză

▪ În opinia mea, în afirmația criticului Dumitru Micu sunt concentrate dominantele liricii argheziene: extinderea limitelor limbajului poetic prin valorificarea nonpoeticului lingvistic, sintaxa argheziană novatoare și contrarierea orizontului de așteptare specific epocii. Aceste constante ale poeticii argheziene sunt, totodată, elemente de modernism poetic, pentru că modernismul reprezintă, înainte de toate, negarea modalităților tradiționale de a concepe discursurile artistice. Primele două volume de poezii ale lui Arghezi, *Cuvinte potrivite* și *Flori de mucegai*, fixează liniile

Scanned with OKEN Scanner

de forță ale liricii argheziene prin limbajul utilizat și prin imaginarul care valorifică grotescul în poezie. *Flori de mucigai*, este poezia care deschide volumul cu același nume, apărut în anul 1931, iar faptul că poezia dă titlul volumului constituie un prim indiciu asupra caracterului de artă poetică al textului, ceea ce înseamnă că în acest text sunt concentrate principiile de creație arghezian.

2. Argumentare

— Argument I —

- În primul rând, titlul conturează orizontul de așteptare al receptorului, pentru că cele două substantive – *flori* și *mucigai* – sunt opuse din punct de vedere semantic, dar relaționate sintactic. Dacă, la nivel semantic, florile au drept conotație frumosul, mucegaiul are drept conotație urâtul. Însă cele două conotații opuse sunt relaționate sintactic, prin determinarea de tip atributiv a primului substantiv prin al doilea, iar sintagma *flori de mucigai* contrariază orizontul tradițional de așteptare prin insolitul asocierii celor doi termeni, după cum reiese și din afirmația lui D. Micu: *banalitatea e ucisă, în literatura argheziană, se înțelege, prin relațiile în care sunt puse cuvintele, prin* potrivirea *lor.* Astfel, prin titlu, poezia poate fi încadrată în modernism, pe linia esteticii urâtului de tip baudelairian.

— Argument II —

- În al doilea rând, modernitatea textului reiese și din particularitățile formale: poezia e structurată în două secvențe grafice cu un număr inegal de versuri, iar măsura metrică variază între 6 și 17 silabe, caracteristici specifice liricii moderniste, care pleacă de la premisa că versul este expresia unei trăiri și, astfel, eliberează discursul de artificialitatea tiparului prozodic. Pe de altă parte, menținerea rimei într-o structură prozodică atât de variată reprezintă, la acest nivel formal, un alt fel de hibrid tipic arghezian prin care banalitatea e ucisă: poezia doar pare eliberată de încorsetarea formei, de fapt fiecare sfârșit de vers este o fractură în discurs, șirul logic e întrerupt la jumătate și reluat în versul următor numai pentru a fi din nou întrerupt și reluat la nesfârșit. La această impresie de fracturare a discursului poetic contribuie, pe de o parte, frazele elaborate care compun corpul poeziilor, iar, pe de altă parte, dislocările topice din discursul poetic. De exemplu, prima secvență a textului *Flori de mucigai* e formată din 16 versuri, dar numai din trei fraze organizate pe principiul determinării sintactice continue: *Le-am scris cu unghia pe tencuială/ Pe un părete de firidă goală,/ Pe întuneric, în singurătate/ Cu puterile neajutate/ Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul/ Care au lucrat împrejurul/ Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan.* Receptorul textului e obligat să citească în continuare pentru a întregi sensul, însă versul următor oferă doar o completare semantică parțială, în vreme ce rima împerecheată întrerupe sensul din două în două versuri.

— Argument III —

- În al treilea rând, la nivelul imaginarului poetic se remarcă vertebrarea lexicului popular și religios pe o concepție negatoare despre creație. Materialul poetic e nou numai în măsura în care nu a fost utilizat în poezie până la Arghezi, tocmai în acest lucru constă originalitatea argheziană, în folosirea cuvintelor *nepoetice*, în extinderea limitelor limbajului poeziei spre cel al vieții: *firida, puterile neajutate, ghiara* sunt lexeme cu atât mai prozaice cu cât nici măcar nu sunt folosite cu sens

Scanned with OKEN Scanner

conotativ, însă poeticitatea rezultă din jocurile contextuale în care funcționează acestea: *firida goală* funcționează denotativ ca loc al scrierii, însă semnifică, în contextul claustrării subiectului liric, absența divinității, *puterile neajutate* denotă efortul fizic necesar creației, însă conotează poetul ca *homo faber*, iar *ghiara/ neputincioasă să se strângă* e termenul cu care se compară mâna inaptă să scrie, deci funcționează strict denotativ – *mâna* ca termen comparat e cea care primește aici conotațiile sălbăticiei. Astfel, lexicul arghezian valorifică termenii nepoetici, populari, însă nu prin conotarea lor, ci, tocmai prin faptul că acești termeni sunt utilizați în primul rând cu sensul lor denotativ, conotațiile reies din context, după cum remarcă și D. Micu, *prin relațiile în care sunt puse cuvintele, prin* potrivirea *lor.*

— Argument IV —

- În al patrulea rând, volumul *Flori de mucigai* relevă o poetică a absenței, a golului, specifică modernismului. Această poetică e vizibilă în poezia care dă titlul volumului, chiar din incipitul textului: *Le-am scris cu unghia pe tencuială.* Singura referință anterioară posibilă pentru pronumele personal *le* este sintagma din titlu, așadar *florile de mucigai* sunt chiar creația, produsul artistic pe care subiectul liric și-l asumă. Prin urmare, poezia, versurile sunt concepute ca *flori de mucigai*, amestec de frumos și urât, deci un hibrid estetic. În plus, modul în care sunt create aceste *flori de mucigai* ține de sensibilitatea modernistă: *cu unghia pe tencuială*, adică prin ***golirea*** spațiului destinat scrierii. Această scriere prin golire e opusă celei tradiționale, prin umplere – cu cerneală, cu pix, cu tuș și astfel creatorul se plasează pe o poziție negatoare, specifică modernismului. Golul, absența sunt categoriile cu care se operează și la nivelele sintactic și semantic, unde se observă un joc al prezențelor și al absențelor din care reiese faptul că instanța creatoare din text nu este deloc *neajutată*, ajutorul fiind mascat prin omisiune: *puterile* subiectului liric nu sunt sprijinite de trei din cele patru ajutoare ale evangheliștilor: *taurul*, *leul* și *vulturul.* Astfel, prezența ***îngerului*** lui Matei este subînțeleasă în procesul creator. Secvența următoare descrie versurile ca fiind lipsite de pământ, apă și foc, dar nu și de ***aer***, prezența celui de-al patrulea element universal pe lângă instanța creatoare fiind, din nou, subînțeleasă: *Sunt* [...] *Stihuri de groapă/ De sete de apă/ De foame de scrum.* În acest mod, creatorul este ajutat de înger și de aer, deci creația este rezultatul comunicării dintre individ și o ordine supraindividuală la care acesta are acces.

— Argument V —

- În al cincilea rând, modernismul textului se observă și în final, prin relația de opoziție între modalitatea normală de a scrie pentru instanța lirică și modalitatea anormală în care decide să scrie, în momentul în care suferința, absența comunicării devin insuportabile: *Și mă durea mâna ca o ghiară/ Neputincioasă să se strângă./ Și m-am silit să scriu cu unghiile de la mâna stângă.* Așadar, nu doar tradiția e negată, precum în incipit, ci se observă autonegarea instanței lirice, care nu se recunoaște și decide să scrie altfel, să se reinventeze pe sine în ipostaza de creator. În acest sens, se neagă inclusiv comunicarea cu acea ordine supraindividuală amintită mai sus, iar scrierea din final, *cu unghiile de la mâna stângă*, presupune, în acest context, eliberarea de supraindividualitate, de o divinitate care nu mai e capabilă să activeze resorturile creatoare ale subiectului.

Scanned with OKEN Scanner

3. Concluzie

▪ În concluzie, remarca criticului D. Micu surprinde dominantele liricii argheziene: extinderea limitelor limbajului poetic prin valorificarea nonpoeticului lingvistic, sintaxa arghezianǎ novatoare și contrarierea orizontului de așteptare specific epocii. Aceste constante ale poeticii argheziene sunt, totodată, elemente de modernism poetic, pentru că modernismul reprezintă, înainte de toate, negarea modalităților tradiționale de a concepe discursurile artistice. În plus, poezia *Flori de mucigai* este o artă poetică pentru că dă titlul volumului din care face parte și pentru că este un discurs despre creație, însă este un text ce poate fi încadrat în lirica modernă datorită particularităților de ordin formal și de conținut, prin negarea tradiției, prin ambiguizarea mesajului, prin promovarea categoriilor negative și prin autonegarea subiectului creator.

VARIANTA 61

Scrie un eseu de 2–3 pagini în care să prezinți *tema* și *viziunea despre lume*, reflectate într-un *text poetic* studiat, din opera lui Tudor Arghezi. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– evidențierea trăsăturilor care fac posibilă încadrarea textului poetic într-o tipologie, într-un curent cultural/literar, într-o perioadă sau într-o orientare tematică;
– prezentarea temei, reflectată în textul poetic ales, prin referire la două imagini/idei poetice;
– sublinierea a patru elemente ale textului poetic, semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume a poetului (de exemplu: *imaginar poetic, titlu, incipit, relații de opoziție și de simetrie, elemente de recurență, simbol central, figuri semantice – tropi, elemente de prozodie* etc.);
– exprimarea unei opinii argumentate despre modul în care tema și viziunea despre lume sunt reflectate în textul poetic ales.

rezolvare

Tema și viziunea despre lume reflectate într-un text poetic studiat din opera lui Tudor Arghezi

Textul ales: *Flori de mucigai*

▪ Fie că sunt de gheață, pe malul Siretului, în corola de minuni a lumii sau pe un perete de firidă goală ori chiar în mâinile noastre, florile au întotdeauna ceva de spus: perfecțiunea formei, parfumul care declanșează amintiri, culoarea ireală sau poate o poezie care încă nu a fost scrisă. Și dacă poezia există, punctul de plecare în înțelegerea ei este reprezentarea pe care acest simbol al fragilității și infinitului o are în text.

1. Trăsăturile care fac posibilă încadrarea textului poetic într-o tipologie, într-un curent cultural/literar, într-o perioadă sau într-o orientare tematică

▪ *Flori de mucigai* este poezia care deschide volumul cu același nume, apărut în

Scanned with OKEN Scanner

anul 1931, iar faptul că poezia dă titlul volumului constituie un prim indiciu asupra caracterului de artă poetică a textului. În plus, titlul conturează orizontul de așteptare al receptorului, deoarece cele două substantive – *flori* și *mucigai* – sunt opuse din punct de vedere semantic, dar relaționate sintactic. Astfel, prin titlu, poezia poate fi încadrată în modernism, pe linia esteticii urâtului de tip baudelairian, dar și datorită promovării categoriilor negative – noaptea, golul, absența divinității, alienarea. Modernitatea textului reiese și din particularitățile formale: poezia e structurată în două secvențe grafice cu un număr inegal de versuri, iar măsura metrică variază între 6 și 17 silabe, caracteristici specifice liricii moderniste, care pleacă de la premisa că versul este expresia unei trăiri și, astfel, eliberează discursul de artificialitatea tiparului prozodic.

- Pe de altă parte, Arghezi este considerat un modernist ***eclectic*** tocmai datorită sintezei de modernism și tradiționalism care susține lirica argheziană. Însă singurul element tradițional din acest text îl reprezintă menținerea rimei, la nivel formal, concepția despre creație din *Flori de mucigai* fiind total opusă celei din *Cuvinte potrivite*: dacă în al doilea caz viziunea despre creație e romantică, în primul caz este vorba de o concepție modernă.

2. Prezentarea temei prin referire la două imagini/idei poetice

- Cum *Flori de mucigai* este un text-manifest, adică o artă poetică, tema poeziei este creația, iar categoriile negative prin care este definit produsul artistic se observă încă din incipit: *Le-am scris cu unghia pe tencuială*. Singura referință anterioară posibilă pentru pronumele personal *le* este sintagma din titlu, așadar *florile de mucigai* sunt chiar creația, produsul artistic pe care subiectul liric și-l asumă. Prin urmare, poezia, versurile sunt concepute ca *flori de mucigai*, amestec de frumos și urât, deci un hibrid estetic.
- În plus, modul în care sunt create aceste *flori de mucigai* ține de sensibilitatea modernistă: *cu unghia pe tencuială*, adică prin ***golirea*** spațiului destinat scrierii. Această scriere prin golire e opusă celei tradiționale, prin umplere – cu cerneală, cu pix, cu tuș –, și astfel creatorul se plasează pe o poziție negatoare, specifică modernismului.

3. Patru elemente ale textului poetic semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume a poetului

- Concepția despre creație este vizibilă nu doar la nivelul incipitului textului sau în titlu, după cum reiese de mai sus, ci la toate nivelurile textului. În primul rând, la nivelul imaginarului poetic se remarcă întemeierea lexicului popular și religios pe o concepție negatoare despre creație. Materialul poetic e nou numai în măsura în care nu a fost utilizat în poezie până la Arghezi, tocmai în acest lucru constând originalitatea argheziană, în folosirea cuvintelor *nepoetice*, în extinderea limitelor limbajului poeziei spre cel al vieții: *firida*, *puterile neajutate*, *ghiara* sunt lexeme cu atât mai prozaice cu cât nici măcar nu sunt folosite cu sens conotativ, însă poeticitatea rezultă din jocurile contextuale în care funcționează acestea.
- În al doilea rând, la nivel semantic se observă un joc al prezențelor și al absențelor din care reiese faptul că instanța creatoare din text nu este deloc *neajutată*, ajutorul fiind mascat prin omisiune: *puterile* subiectului liric nu sunt sprijinite de trei din cele patru ajutoare ale evangheliștilor – *taurul*, *leul* și *vulturul*.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, prezența ***îngerului*** lui Matei este subînțeleasă în procesul creator. Secvența următoare descrie versurile ca fiind lipsite de pământ, apă și foc, dar nu și de ***aer***, prezența celui de-al patrulea element universal pe lângă instanța creatoare fiind, din nou, subînțeleasă: *Sunt* [...] *Stihuri de groapă/ De sete de apă/ De foame de scrum.* În acest mod, creatorul este ajutat de înger și de aer, deci creația este rezultatul comunicării dintre individ și o ordine supraindividuală la care acesta are acces.

- În al treilea rând, în finalul textului se remarcă o relație de opoziție între modalitatea normală de a scrie pentru instanța lirică și modalitatea anormală în care decide să scrie, în momentul în care suferința, absența comunicării devin insuportabile: *Și mă durea mâna ca o ghiară/ Neputincioasă să se strângă./ Și m-am silit să scriu cu unghiile de la mâna stângă.* Așadar, nu doar tradiția e negată, precum în incipit, ci se observă autonegarea instanței lirice, care nu se recunoaște și decide să scrie altfel, să se reinventeze pe sine în ipostaza de creator. În acest sens, se neagă inclusiv comunicarea cu acea ordine supraindividuală amintită mai sus, iar scrierea din final, *cu unghiile de la mâna stângă*, presupune în acest context eliberarea de supraindividualitate, de o divinitate care nu mai e capabilă să activeze resorturile creatoare ale subiectului.
- În al patrulea rând, sentimentul alienării e accentuat de corespondența dintre planul interior și cel exterior: *întunericul* și *ploaia* din exterior – din acel *departe, afară* ce sugerează claustrarea subiectului liric – reflectă golul interior al creatorului care sfârșește prin a se nega pe sine. De asemenea, spațiul în care se află subiectul liric e gol: *tencuiala* e îndepărtată pentru a favoriza scrierea, *firida* e *goală*, *întunericul* și *singurătatea* marchează absența luminii – deci a vederii, a cunoașterii – și a celuilalt, a alterității. Spațiul în care se creează e unul nociv, în care cunoașterea și comunicarea sunt imposibile, de aici și solicitarea tactilului, a mâinii în locul vizualului: creatorul atinge și, implicit, cunoaște numai ce creează, dar e o altfel de cunoaștere, una prin contopire cu obiectul, nu prin distanțare de obiect.

4. Exprimarea unei opinii argumentate despre modul în care tema și viziunea despre lume sunt reflectate în textul poetic ales

- În opinia mea, poezia *Flori de mucigai* este o artă poetică modernistă în privința concepției despre procesul de creație și despre creator, prin promovarea categoriilor negative și a autonegării creatorului.
- În primul rând, modernitatea textului se remarcă atât la nivel formal, prin prezența versurilor libere, cât și la nivelul conținutului, prin ambiguizarea mesajului poetic, datorită seriilor de negații incomplete care omit o afirmație sau a necesității de a identifica absențele în interpretarea textului.
- În al doilea rând, modernitatea textului reiese în special din plasarea subiectului liric pe o poziție negatoare atât față de tradiție, cât și față de sine, în final, pentru că negarea și alienarea sunt constante ale modernismului.
- În concluzie, poezia *Flori de mucigai* este o artă poetică pentru că dă titlul volumului din care face parte și pentru că este un discurs despre creație, însă este un text ce poate fi încadrat în lirica modernă datorită particularităților de ordin formal și de conținut, prin negarea tradiției, prin ambiguizarea mesajului, prin promovarea categoriilor negative și autonegarea subiectului creator.

Cristina Gogâță

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 62

Scrie un eseu de 2–3 pagini în care să prezinți *tema* și *viziunea despre lume*, reflectate într-un *text poetic* studiat, din opera lui Lucian Blaga. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– evidențierea trăsăturilor care fac posibilă încadrarea textului poetic într-o tipologie, într-un curent cultural/literar, într-o perioadă sau într-o orientare tematică;
– prezentarea temei, reflectată în textul poetic ales, prin referire la două imagini/idei poetice;
– sublinierea a patru elemente ale textului poetic, semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume a poetului (de exemplu: *imaginar poetic, titlu, incipit, relații de opoziție și de simetrie, elemente de recurență, simbol central, figuri semantice – tropi, elemente de prozodie* etc.);
– exprimarea unei opinii argumentate despre modul în care tema și viziunea despre lume sunt reflectate în textul poetic ales.

rezolvare

Tema și viziunea despre lume, reflectate într-un text poetic studiat, din opera lui Lucian Blaga

Textul ales: *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*

▪ Mai mult decât un curent literar, modernismul este o paradigmă culturală, un mod universal valabil de raportare a sinelui la lume. Începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, se constată intrarea în criză a modelului antropocentric, datorită schimbărilor produse în mentalitatea oamenilor: revoluția industrială, descoperirile științifice, contestarea religiei. Prin toate acestea, omul își pierde poziția privilegiată și certitudinile într-o ordine superioară, se înstrăinează și nu se mai poate raporta la realitatea exterioară. Modernismul artistic este expresia pe care această criză a individului o primește, în diversele orientări și curente moderniste: simbolismul, expresionismul, avangarda, suprarealismul etc. Dacă simbolismul propune în artă descoperirea rețelei ascunse de semnificații ale universului, expresionismul afirmă libertatea creatoare absolută și primatul expresiei asupra formei. Un exemplu este Lucian Blaga, adept al expresionismului prin cultul vitalismului și prin promovarea unei cunoașteri problematizante.

1. Trăsăturile care fac posibilă încadrarea textului poetic într-o tipologie, într-un curent cultural/literar, într-o perioadă sau într-o orientare tematică

▪ Poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* deschide volumul de debut al lui Lucian Blaga, *Poemele luminii*, apărut în anul 1919. Poziția negatoare, exprimată încă din titlu, conturează o poetică de tip modernist, care se bazează pe negarea formelor tradiționale de manifestare. Blaga consideră că există două tipuri de cunoaștere: cea ***paradiziacă*** – rațională, matematică, prin care misterul este distrus – și cea ***luciferică*** – intuitivă, contemplativă, prin care misterul este potențat. Adept al celui de-al doilea tip de cunoaștere, cea luciferică, Blaga își exprimă concepția

Scanned with OKEN Scanner

despre creație în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, text cu valoare de artă poetică. Poezia este modernistă prin temă – creația, prin viziunea despre lume – raportul de opoziție dintre subiect și alteritate, prin particularitățile de ordin formal – versul liber, ingambamentul – și prin limbajul preponderent metaforic.

2. Prezentarea temei, prin referire la două imagini/ idei poetice semnificative

- Tema creației este particularizată în poezie prin reprezentarea a două atitudini opuse față de creație, exprimate la nivel lexical prin opoziția ***eu – alții***: pe de o parte, atitudinea constructivă a subiectului liric – *eu cu lumina mea sporesc a lumii taină*, iar, pe de altă parte, atitudinea distructivă a celorlalți – *Lumina altora/ sugrumă vraja nepătrunsului ascuns*. Cele două atitudini sunt subordonate *luminii*, simbol central al poeziei, dar și al volumului, cunoașterea fiind astfel corelată cu lumina.
- În plus, lumina este particularizată în funcție de cele două tipuri de cunoaștere specificate: lumina *altora* distruge misterul – este lumina cunoașterii paradisiace, în vreme ce lumina *mea*, a subiectului liric, este comparată cu cea a lunii, care amplifică întunericul din jurul spațiului luminat – lumina cunoașterii luciferice, potențatoare.

3. Patru elemente ale textului poetic, semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume a poetului

- Viziunea despre lume reiese, în primul rând, din titlul poeziei, reluat în incipitul textului: *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Pronumele personal de persoana I *eu* – marcă a subiectivității lirice, urmat de adverbul de negație *nu* creează și subliniază, prin reluare, opoziția dintre o modalitate respinsă de subiecul liric, însă asumată, implicit, de ceilalți.
- În al doilea rând, relația de opoziție dintre *eu* și *alții* este marcată lexical prin prezența celor două pronume în text, iar la nivel morfo-semantic prin seriile de verbe asociate celor două categorii pe care pronumele le delimitează. Astfel, seria de verbe asociată pronumelui *eu* poate fi încadrată în câmpul semantic al *creației* – *nu strivesc, nu ucid, întâlnesc, sporesc, nu micșorează, mărește, îmbogățesc, iubesc* –, în vreme ce seria de verbe asociată pronumelui *alții* poate fi încadrată în câmpul semantic al *distrugerii*: verbul *sugrumă*, plus forma afirmativă a verbelor la negativ din prima serie – *strivesc, micșorează* –, și antonimul lui *iubesc* din prima serie, verbul *urăsc*.
- De asemenea, cunoașterea de tip luciferic e accentuată și prin prezența termenilor din câmpul lexical al misterului – *minuni, tainele, vraja nepătrunsului ascuns, întuneric, taină, întunecata, fiori, mister, neînțeles, neînțelesuri*, termeni care au rolul de a contura imaginea unui univers ale cărui legi nu pot și nu trebuie să fie cunoscute sau înțelese, ci doar intuite și potențate.
- În plus, metafora *corola de minuni a lumii* reprezintă scopul cunoașterii, atât a subiectului liric, cât și a celorlalți, însă doar cunoașterea de tip luciferic potențează această *corolă*, ale cărei presupuse *petale* sunt enumerate la sfârșitul primei secvențe și al celei ultime: *flori, ochi, buze, morminte*. Cele patru ipostaze ale *corolei de minuni* sunt metafore pentru cele patru stadii ale existenței umane: *florile* semnifică vârsta copilăriei și prezintă conotația fragilității, *ochii* sunt vârsta adolescenței și au conotația cunoașterii, *buzele* sunt vârsta maturității și au drept conotații afectivitatea și senzualitatea, iar *mormintele* sunt vârsta bătrâneții și au conotația

Scanned with OKEN Scanner

morții. Însă cele patru elemente oferă și sugestia ciclicității, pentru că, așa cum pe *morminte* cresc *flori*, la nivel ontologic, fiecare sfârșit e urmat de un început. De aici și perfecțiunea *corolei* – rotundă, infinită, simbol al eternei reîntoarceri – și *minunile* ei, pentru că fiecare vârstă propune descoperirea unui alt tip de mister.

4. Exprimarea unei opinii argumentate despre modul în care tema și viziunea despre lume sunt reflectate în textul poetic ales

- În opinia mea, poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* este o artă poetică pentru că este un discurs despre creație, aparținând modernismului prin viziunea despre lume exprimată și prezența caracteristicilor de nivel formal.
- În primul rând, textul este o artă poetică prin abordarea temei creației și prin afirmarea subiectivității lirice în ipostaza de potențator al misterului. Astfel, creația este asociată cu perfecțiunea, cu lumina și cu misterul, dar ea intră în opoziție cu rațiunea, resimțită drept distructivă.
- În al doilea rând, textul aparține modernismului atât datorită caracteristicilor de ordin formal – versurile libere, cu măsura metrică variabilă, între 2 și 13 silabe, tehnica ingambamentului, care presupune continuarea ideii poetice în versul următor, scrierea cu minusculă a versurilor în care se continuă ideea poetică –, cât și prin viziunea despre lume redată în text: pe de o parte, eul contemplă misterul lumii și încearcă să îl potențeze, iar, pe de altă parte, subiectul liric neagă alteritatea și trasează liniile unei direcții care e în opoziție față de cea tradițională.
- În concluzie, poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* este o artă poetică pentru că este un discurs despre creație și despre statutul creatorului și aparține modernismului prin viziunea despre lume exprimată – lumea ca prilej de contemplare și de potențare a misterului, opoziția creator-alteritate – și datorită caracteristicilor de nivel formal, precum versul liber și ingambamentul.

Cristina Gogâță

VARIANTA 63

Scrie un eseu de 2–3 pagini în care să prezinți *tema* și *viziunea despre lume*, reflectate într-un *text poetic* studiat/în *texte poetice* studiate, din opera lui Lucian Blaga, pornind de la ideile exprimate în următoarea afirmație: *„Modernismul blagian, este, înainte de orice, «metaforă revelatorie».”* (Dumitru Micu, ***Scurtă istorie a literaturii române***)

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza*.

rezolvare

Tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat din opera lui Lucian Blaga, pornind de la ideile exprimate într-o afirmație critică

Textul ales: *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*

Scanned with OKEN Scanner

1. Ipoteză

▪ În opinia mea, D. Micu, prin afirmația de mai sus, stabilește o relație de identitate între *modernismul* liricii blagiene și conceptul blagian de *metaforă revelatorie*, deși modernismul lui Blaga nu constă doar în cultivarea metaforei revelatorii, ci și în alte particularități moderniste, printre care și cele formale, insuficient apreciate. Înainte de toate, este util să reamintim că Blaga consideră că există două tipuri de metafore: ***plasticizante*** și ***revelatorii***. Metaforele *plasticizante* sunt considerate ornamente ale discursului poetic, tropi artificiali care nu sugerează sensul poetic, ci îl anulează sau îl ocultează, în vreme ce metaforele *revelatorii*, după cum reiese și din denumire, sunt forme de expresivitate naturale, prin care sensul poetic este revelat receptorului, dar fără a fi explicitat. Multiple exemple de metafore revelatorii pot fi găsite în poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, o artă poetică blagiană care deschide volumul de debut al poetului, *Poemele luminii*.

2. Argumentare

— Argument I —

▪ În primul rând, la nivelul limbajului poetic, textul se remarcă prin absența figurilor de stil ornamentale: există două repetiții, o comparație extinsă, o serie de termeni care intră în antiteză, două epitete și, cel mai important, un număr mare de metafore: *corola de minuni a lumii, flori, ochi, buze, morminte, vraja nepătrunsului ascuns, lumina mea, lumina altora, largi fiori, sfânt mister, neînțeles* etc. De aici reiese o primă caracteristică a limbajului poetic blagian: aparenta accesibilitate a textului rezidă, pe de o parte, în sărăcia mijloacelor de expresivitate tradiționale precum epitetul, personificarea și comparația, iar, pe de altă parte, poeticitatea provine din mecanismul de substituire metaforică dezvoltat, care conferă textului un imagism puternic. Textul *se vede*, e rapid receptat, sintaxa curge fără întreruperi, iar limbajul poetic nu mai e resimțit ca artificial, construcțiile metaforice sunt naturale și inteligibile, fără a fi însă facile – jocul contextual, la rândul său, e creator de sens.

— Argument II —

▪ În al doilea rând, textul este un discurs pe tema creației și despre statutul creatorului, deci o artă poetică. Viziunea despre lume este circumscrisă chiar din titlu: metafora *corola de minuni a lumii* reprezintă scopul cunoașterii, atât a subiectului liric, cât și a celorlalți, însă doar cunoașterea de tip luciferic potențează această *corolă*, ale cărei presupuse *petale* sunt enumerate la sfârșitul primei și ultimei secvențe *flori, ochi, buze, morminte*. Cele patru ipostaze ale *corolei de minuni* sunt metafore pentru cele patru stadii ale existenței umane: *florile* semnifică vârsta copilăriei și prezintă conotația fragilității, *ochii* sunt vârsta adolescenței și au conotația cunoașterii, *buzele* sunt vârsta maturității și au drept conotații afectivitatea și senzualitatea, iar *mormintele* sunt vârsta bătrâneții și au conotația morții. Însă cele patru elemente oferă și sugestia ciclicității, pentru că, așa cum pe *morminte* cresc *flori*, la nivel ontologic, fiecare sfârșit e urmat de un început. De aici și perfecțiunea *corolei* – rotundă, infinită, simbol al eternei reîntoarceri – și *minunile* ei, pentru că fiecare vârstă propune descoperirea unui alt tip de mister.

▪ Astfel, limbajul poetic este figurat prin intermediul metaforelor revelatorii și în acest mod sensul poetic este doar sugerat, nu explicat.

Scanned with OKEN Scanner

— Contraargument I —

▪ Pe de altă parte, opoziția dintre cele două tipuri de cunoaștere este marcată și explicit, la nivelurile de suprafață ale textului, nu la nivelul figurării limbajului artistic: relația de opoziție dintre *eu* și *alții* este marcată lexical prin prezența celor două pronume în text, iar la nivel morfo-semantic prin seriile de verbe asociate celor două categorii pe care pronumele le delimitează. Astfel, seria de verbe asociată pronumelui *eu* poate fi încadrată în câmpul semantic al *creației – nu strivesc, nu ucid, întâlnesc, sporesc, nu micșorează, mărește, îmbogățesc, iubesc* –, în vreme ce seria de verbe asociată pronumelui *alții* poate fi încadrată în câmpul semantic al *distrugerii*: verbul *sugrumă*, plus forma afirmativă a verbelor la negativ din prima serie – *strivesc, micșorează* – și antonimul lui *iubesc* din prima serie, verbul *urăsc*. Astfel, relația dintre *eu* și *alții* reiese din relațiile morfologice, lexicale, sintactice și semantice.

— Contraargument II —

▪ În al doilea rând, tema creației este particularizată în poezie prin reprezentarea a două atitudini antitetice, exprimate la nivel lexical prin opoziția ***eu – alții***: pe de o parte, atitudinea constructivă a subiectului liric – *eu cu lumina mea sporesc a lumii taină*, iar, pe de altă parte, atitudinea distructivă a celorlalți – *Lumina altora/ sugrumă vraja nepătrunsului ascuns*. Cele două atitudini sunt subordonate *luminii*, simbol central al poeziei, dar și al volumului, astfel cunoașterea fiind corelată cu lumina. În plus, lumina este particularizată în funcție de cele două tipuri de cunoaștere specificate: lumina *altora* distruge misterul – este lumina cunoașterii paradiziace, în vreme ce lumina *mea*, a subiectului liric, este comparată cu cea a lunii, care amplifică întunericul din jurul spațiului luminat – lumina cunoașterii luciferice, potențatoare. Astfel, *lumina* se transformă din simbol în metaforă, prin determinările de tip atributiv *mea* și *altora*, unde *lumina mea* e o metaforă pentru cunoașterea de tip luciferic, potențatoare a misterului, iar *lumina altora* e o metaforă pentru cunoașterea de tip paradiziac, distructivă.

— Contraargument III —

▪ În plus, particularitățile formale încadrează textul în modernism: versurile libere, a căror măsură variază între 2 și 14 silabe, scrierea cu minusculă și tehnica ingambamentului sunt reprezentative pentru eliberarea discursului de sub normele unei versificații rigide, iar versul blagian este măsură a trăirii eului, pe care nu o secționează în versul următor, ci o continuă. De exemplu, secțiunea mediană a poeziei conține cel mai scurt vers – *dar eu* –, urmat de unul foarte lung – *eu cu lumina mea sporesc a lumii taină* –, însă linia de demarcație dintre cele două versuri accentuează antiteza dintre *eu* și *alții*, iar diferența de silabe dintre cele două versuri succesive imprimă un ritm alert discursului.

▪ În acest mod, limbajul figurat bazat pe metaforele revelatorii este dublat pe de o parte de jocurile de relații la nivelurile de suprafață ale textului, iar, pe de altă parte, de particularitățile formale ale discursului liric, care creează sugestia continuității și imprimă schimbările de ritm și de tensiune.

3. Concluzie

▪ În concluzie, afirmația lui D. Micu, pe de o parte, surprinde un adevăr incontestabil al liricii blagiene, și anume faptul că discursul poetic funcționează pe baza

Scanned with OKEN Scanner

unui mecanism de substituție metaforică naturală, mai precis, metaforele revelatorii omniprezente în lirica lui Blaga, iar, pe de altă parte, afirmația omite un adevăr la fel de important: modernismul blagian nu rezidă doar în metafora de tip revelatoriu, ci și în forma discursului blagian, eliberat de încorsetarea rimei și a metricii constante, în sintaxa naturală, deloc contorsionată, în lexicul accesibil și în viziunea despre lume tipic modernă, prin eul care se autoplasează în opoziție cu alteritatea.

Cristina Gogâță

VARIANTA 64

Scrie un eseu de 2–3 pagini în care să prezinți *tema* și *viziunea despre lume*, reflectate într-un *text poetic* studiat, din opera lui Ion Barbu. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– evidențierea trăsăturilor care fac posibilă încadrarea textului poetic într-o tipologie, într-un curent cultural/literar, într-o perioadă sau într-o orientare tematică;
– prezentarea temei, reflectată în textul poetic ales, prin referire la două imagini/idei poetice;
– sublinierea a patru elemente ale textului poetic, semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume a poetului (de exemplu: *imaginar poetic, titlu, incipit, relații de opoziție și de simetrie, elemente de recurență, simbol central, figuri semantice – tropii, elemente de prozodie* etc.);
– exprimarea unei opinii argumentate, despre modul în care tema și viziunea despre lume sunt reflectate în textul poetic ales.

rezolvare

Temă și viziune despre lume într-un text poetic studiat, din opera lui Ion Barbu
Textul ales: *Din ceas, dedus (Joc secund)*

▪ La nivelul poeziei, modernismul rămâne un curent literar a cărui complexitate depășește cu mult sfera unei singure tipologii artistice. Aceasta, deoarece în spațiul autohton există trei viziuni poetice despre lume fundamental diferite, la o primă vedere, care au rămas în istoria literaturii ca ipostaze ale modernismului românesc. De la realistul Arghezi, cu a sa estetică a urâtului, până la poezia expresionist-mitologică a lui Blaga și culminând cu ermetismul experimentalist practicat de Ion Barbu, concepțiile despre artă ale moderniștilor par, mai degrabă, demne de *disociat*, decât de *asociat*. Dar, mai mult decât recunoașterea acestor trei variante canonice, există chiar interpretări ce includ printre manifestările moderniste o anumită direcție a tradiționalismului (prin autori ca Ion Pillat), creația antisimbolistă a lui Bacovia sau, în fine, unele curente avangardiste.

▪ Așadar, dincolo de etichetarea superficială, creațiile moderniste trebuie interpretate într-un context al diversității orientărilor artistice, căci și numai o răsfoire a presei din perioada interbelică poate dezvălui multiplicitatea și fervența teoriilor poetice – adesea polemice – dintr-o perioadă ce, în mod real, a cunoscut sincronizarea cu literaturile occidentale.

Scanned with OKEN Scanner

▪ Revenind la figurile emblematice de poeți ce au marcat prima jumătate a secolului al XX-lea în poezia românească, s-ar putea spune că, dintre toți, statutul cel mai *privilegiat*, într-un anume sens, îl are Ion Barbu. Dacă Lucian Blaga se află în ultima vreme într-un con de umbră al receptării – fenomen oarecum motivat de faptul că s-a scris enorm despre autorul *Poemelor luminii* –, iar Tudor Arghezi își menține actualitatea exclusiv prin volumul *Flori de mucigai*, după cum observă și Ion Manolescu într-un articol din *Observatorul cultural*, Ion Barbu rămâne *un poet „pur", „ermetic", „obscur", „balcanic" și, în consecință (sic!), valoros*, care și-a asigurat prin strategia scrierii unei poezii fără precursori și neimitabile *o posteritate canonică perpetuă*. Chiar dacă îl valorizează negativ, opinia criticului mai sus citat surprinde pertinent faptul că Barbu a rămas în conștiința publică parțial prin poemele din etapa baladic-orientală (*Isarlâk*), dar mai ales prin creația sa ermetică (*Joc secund*). Astfel că, **analiza unei arte poetice precum *Din ceas, dedus...* poate arunca o lumină semnificativă asupra volumului de maturitate al poetului (*Joc secund*, 1930), care – după cum afirmă Andrei Bodiu în monografia sa – *are rolul și rostul de a sintetiza o experiență poetică* [...] dominată de *aspirația absolutului* și *materializată prin ideea de a crea „lumi posibile"*.**

1. Analiza trăsăturilor care fac posibilă încadrarea într-o tipologie/curent literar/perioadă sau orientare tematică

▪ Însă, cum spuneam, această **sinteză poetică a unei concepții artistice** – poezia ca *joc secund* – nu pare a explica în vreun fel universul imaginar construit în volumele precedente, dimpotrivă, **ambiguizarea sensurilor** transmise de text devine tot mai evidentă. Iar acest paradox al operei desăvârșite care nu lămurește, ci ermetizează mesajul transmis nu reflectă decât o profundă conștiință modernă a poeticii barbiene.

▪ Căci, pe de o parte, modernitatea se caracterizează prin ruptura între ființa umană și univers, fapt ce instaurează o criză a relației omului cu divinitatea, cu realitatea, cu celălalt, dar și cu sine. La nivelul limbajului artistic, tensiunea rupturii se materializează într-o suită de învăluiri, metaforizări, obscurizări semantice – *Din ceas, dedus...* ducând, probabil, până la ultimele consecințe acest proces – care au rolul de a comunica cât mai mult la marginea limbajului, de vreme ce a descoperit deja artificialitatea limbii comune. Iar echivocul sensurilor nu indică decât o încercare disperată de a reda o ambiguitate a senzațiilor, a stărilor sau a valorilor morale. Cu timpul însă, odată ce au descoperit/deprins rafinamentul structurilor limbii, poeții moderniști încep să-și construiască scrierile foarte atenți la dimensiunea formală a textelor lor – iar la Ion Barbu autoreferențialitatea poemelor este mai pronunțată decât în cazul tuturor celorlalți moderniști – astfel că, după cum observă Nicolae Manolescu, *dacă poezia modernă poate fi definită la început ca o creare a lumii și, în același timp, ca o creare lirică a limbajului, ea devine cu timpul numai o aventură pură a limbajului*.

▪ Și tocmai din această luciditate în raport cu resorturile limbii se naște și a doua particularitate fundamentală pentru înțelegerea textului barbian ca poezie modernistă. Fiind o artă poetică, *Din ceas dedus...* nu exprimă altceva decât conștientizarea unei convenții literare. Căci, dacă pentru Eminescu poezia era ceva *în general*, pentru Ion Barbu poezia devine o realitate artistică convențională, iar poeziile-program nu au alt rol decât pe acela de a întări luciditatea convenționalității actului liric.

Scanned with OKEN Scanner

2. Prezentarea temei reflectate în textul ales prin referire la două imagini semnificative/ 3. Sublinierea a patru elemente semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume a autorului

▪ Conform statutului de *ars poetica*, **tema** poeziei este, evident, **creația**. Semnificativ apare de această dată faptul că în ambele strofe ale poemului nu există niciun predicat, poemul cufundându-se în gerunzii și participii, tocmai pentru a crea acel efect de suspendare a temporalității. Totul fiind – după cum sugerează și **titlul** conferit poemului ulterior, prin reluarea **incipitului** – *din ceas dedus*, universul se află sub semnul staticului. Numai creatorul are abilitatea și autoritatea de a produce o transformare: *Poetul ridică însumarea/ De harfe resfirate* [...]

▪ Viziunea lui Barbu despre lume fiind, prin urmare, mediată de o viziune asupra poeziei, **universul imaginar** se construiește pe baza metaforei oglinzii în care se reflectă *adâncul acestei calme creste*. Numai că imaginea răsturnată nu este doar rezultatul unei corespondențe translucide între două spații – muntele și varianta răsturnată a acestuia –, ci implică o *secțiune*, element străin în orice reprezentare de tip clasic. După cum notează și Andrei Bodiu, cele două cuvinte – *oglindă* și *tăind* – sunt esențiale, *primul pentru că naște senzația reflectării, al doilea pentru că de fapt, exprimă ruptura*. Lumea posibilă pe care își propune să o construiască subiectivitatea lirică se zidește, în aceste condiții, pe **ruptura dintre real și imaginar**, și oricât de mult ar părea că cele două seamănă fără cusur, universul secund, descris ca un joc – *mai pur* – încetează a mai fi o copie a realității, deși părea că își găsise punctul inițial în ea: *Din ceas, dedus adâncul acestei calme creste,/ Intrată prin oglindă în mântuit azur,/ Tăind pe înecarea cirezilor agreste/ În grupurile apei, un joc secund, mai pur.*

▪ Pe de altă parte, **relația de opoziție** dintre *nadir* și presupusul *zenit* creează un orizont de așteptare conform căruia cele două lumi ar avea naturi similare. Abia adjectivul *latent* deschide calea spre o interpretare a universului imaginar ca posibilitate/ potențialitate, astfel încât, dacă **prima strofă** prezintă principiul nașterii lumii secunde, cea de-**a doua** înfățișează *acțiunea* poetică. Căci **rostul poetului se vădește abia atunci când *istovește cântecul***, adică în momentul când acesta secătuiește poezia de energiile ce o leagă de realitatea reală. În acest demers al creatorului, truda devine, cumva, supraomenească și *ascunsă*: *Și cântec istovește: ascuns, cum numai marea,/ Meduzele când plimbă sub clopotele verzi*. Însă, folosind remarca aceluiași Andrei Bodiu, *e în spiritul elitist al poeziei lui Barbu să sugereze efortul de „ridicare" a poeziei în universul secund în care se naște și în același timp să avertizeze că arta lui este una care implică inițierea.*

▪ Aceste *chinuri ale facerii* experimentate de subiectivitatea lirică în crearea universului imaginar i-a dat prilejul lui Tudor Vianu să asocieze demersul poetului *Jocului secund* cu **o interpretare inversă a filozofiei platoniciene**. Astfel, dacă pentru Platon *arta ar fi o răsfrângere la puterea a doua a realității* deoarece realitatea reală abia ar constitui copia primă a lumii ideilor, în cazul lui Barbu procesul parcurge drumul înapoi, în sensul că Barbu *vede aci* [adică în reflectarea, purificarea realității reale] *tocmai un pas mai departe în procesul de transfigurare ideală a lumii, căci pe această cale imaginea se depărtează încă mai mult de substratul ei material.*

▪ În consecință, așa cum reiese din poezia program *Din ceas, dedus*, universul reflectat nu mai conține nimic din *impuritatea* lumii reale. Era, prin urmare, firesc ca

Scanned with OKEN Scanner

pentru a menține coerența proiectului său, Barbu să se debaraseze și de limbajul *realității*. Astfel, **sintaxa** lui este, și ea, secundă, *de o ființă* cu universul pe care și-l propune să-l instituie. Și tocmai din această izolare a semnului lingvistic – care instituie alte reguli decât cele convenționale, cu scopul de a corela tema poemului cu forma – provine dificultatea de a-l înțelege pe autorul *Jocului secund*. De asemenea, tot astfel putem explica și revolta poetului după ce a văzut grila simbolică de interpretare a primelor exegeze. Căci, dincolo de a fi un poem cu simboluri ascunse, *Din ceas, dedus* încearcă să propună o nouă poetică în care actul de creație se confundă cu un efort reflexiv, imaterial, de a plăsmui o lume posibilă, căci după cum sugerează și Vladimir Streinu, *în afară de versurile de la sfârșit, cu adevărat largi și cântătoare, va observa oricine, cu destulă ușurință, cuprinsul intelectual din cele două strofe.*

4. Exprimarea unei opinii argumentate despre modul în care tema și viziunea despre lume se reflectă în textul poetic

▪ În concluzie, viziunea despre lume a lui Barbu, așa cum s-a văzut, se construiește în poezia *Din ceas, dedus...* pe idealul atingerii absolutului prin crearea unei lumi posibile imateriale, ce nu mai păstrează niciun punct comun cu realitatea. Polemizând acid în epocă cu mai toate tipurile de poezie – în afară de Mateiu Caragiale, Barbu nu agreează ideile niciunui alt scriitor –, dar mai ales cu creația lui Arghezi, lirismul absolut al *Jocului secund* nu se opune – după cum remarcă și Ioana Em. Petrescu în studiul *Modernism-Postmodernism, O ipoteză* – doar poeticii mimetice (realiste), ci și poeticii expresive romantice și postromantice în care *banalul reabilitat* [este] *curcit cu sensibilitatea*. În cele din urmă, Ion Barbu rămâne un experimentalist al limbajului, un idealist în sens marcat filozofic și chiar un antimodernist, dacă ar fi să luăm în socoteală dezacordul barbian inclusiv față de teoria lovinesciană a sincronismului.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 65

Scrie un eseu de 2–3 pagini în care să dovedești faptul că *un text poetic studiat*, din opera lui Ion Barbu, se încadrează *direcției moderniste/modernismului*, pornind de la ideile exprimate în următoarea afirmație critică: *„Dacă poezia modernă poate fi definită, la început ca o creare a lumii și, în același timp, ca o creare lirică a limbajului, ea devine, cu timpul, numai o aventură pură a limbajului."* (Nicolae Manolescu, ***Metamorfozele poeziei***)

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza*, constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza*.

rezolvare

Eseu de apartenență la modernism a unui text de Ion Barbu
Textul ales: *Din ceas, dedus*

Scanned with OKEN Scanner

1. Ipoteză

▪ La nivelul poeziei, modernismul rămâne un curent literar a cărui complexitate depășește cu mult sfera unei singure tipologii artistice. Aceasta, deoarece în spațiul autohton există trei viziuni poetice despre lume fundamental diferite, la o primă vedere, care au rămas în istoria literaturii ca ipostaze ale modernismului românesc. De la realistul Arghezi, cu a sa estetică a urâtului, până la poezia expresionist-mitologică a lui Blaga și culminând cu ermetismul experimentalist practicat de Ion Barbu, concepțiile despre artă ale moderniștilor par, mai degrabă, demne de *disociat* decât de *asociat*. Dar, mai mult decât recunoașterea acestor trei variante canonice, există chiar interpretări ce includ printre manifestările moderniste o anumită direcție a tradiționalismului (prin autori ca Ion Pillat), creația antisimbolistă a lui Bacovia sau, în fine, unele curente avangardiste.

▪ Așadar, dincolo de etichetarea superficială, creațiile moderniste trebuie interpretate într-un context al diversității orientărilor artistice, căci și numai o răsfoire a presei din perioada interbelică poate dezvălui multiplicitatea și fervența teoriilor poetice – adesea polemice – dintr-o perioadă care, în mod real, a cunoscut sincronizarea cu literaturile occidentale.

▪ Revenind la figurile emblematice de poeți ce au marcat prima jumătate a secolului al XX-lea în poezia românească, s-ar putea spune că, dintre toți, statutul cel mai *privilegiat*, într-un anume sens, îl are Ion Barbu. Dacă Lucian Blaga se află în ultima vreme într-un con de umbră al receptării – fenomen oarecum motivat de faptul că s-a scris enorm despre autorul *Poemelor luminii* –, iar Tudor Arghezi își menține actualitatea exclusiv prin volumul *Flori de mucigai*, după cum observă și Ion Manolescu într-un articol din *Observatorul cultural*, Ion Barbu rămâne *un poet „pur", „ermetic", „obscur", „balcanic" și, în consecință (sic!), valoros*, care și-a asigurat prin strategia scrierii unei poezii fără precursori și neimitabile *o posteritate canonică perpetuă*. Chiar dacă îl valorizează negativ, opinia criticului mai sus citat surprinde pertinent faptul că Barbu a rămas în conștiința publică parțial prin poemele din etapa baladic-orientală (*Isarlâk*), dar mai ales prin creația sa ermetică (*Joc secund*). Astfel că **analiza unei arte poetice precum *Din ceas, dedus...* poate arunca o lumină semnificativă asupra volumului de maturitate al poetului (*Joc secund*, 1930), care – după cum afirmă Andrei Bodiu în monografia sa – *are rolul și rostul de a sintetiza o experiență poetică* [...] dominată de *aspirația absolutului* și *materializată prin ideea* – sugerată de altfel și de Nicolae Manolescu în citatul din *Metamorfozele poeziei* – *de a crea „lumi posibile"*.**

2. Argumentare

— Argument I —

▪ În primul rând, această sinteză poetică a unei concepții artistice – poezia ca *joc secund* – nu pare a explica în vreun fel universul imaginar construit în volumele precedente, dimpotrivă, ambiguizarea sensurilor transmise de text devine tot mai evidentă. Iar acest paradox al operei desăvârșite care nu lămurește, ci ermetizează mesajul transmis nu reflectă decât o profundă conștiință modernă a poeticii barbiene.

▪ Căci, pe de o parte, modernitatea se caracterizează prin ruptura între ființa umană și univers, fapt ce instaurează o criză a relației omului cu divinitatea, cu realitatea, cu celălalt, dar și cu sine. La nivelul limbajului artistic, tensiunea rupturii

Scanned with OKEN Scanner

se materializează într-o suită de învăluiri, metaforizări, obscurizări semantice – *Din ceas, dedus...* ducând, probabil, până la ultimele consecințe acest proces – care au rolul de a comunica cât mai mult la marginea limbajului, de vreme ce a descoperit deja artificialitatea limbii comune. Iar echivocul sensurilor nu indică decât o încercare disperată de a reda o ambiguitate a senzațiilor, a stărilor sau a valorilor morale. Cu timpul însă, **odată ce au descoperit/deprins rafinamentul structurilor limbii, poeții moderniști încep să-și construiască scrierile foarte atenți la dimensiunea formală a textelor lor** – iar la Ion Barbu autoreferențialitatea poemelor este mai pronunțată decât în cazul tuturor celorlalți moderniști –, astfel că, după cum observă Nicolae Manolescu în cea de-a doua secvență a raționamentului său, *poezia devine o creare lirică a limbajului.*

▪ Și tocmai din această luciditate în raport cu resorturile limbii se naște și a doua particularitate fundamentală pentru înțelegerea textului barbian ca poezie modernistă. Fiind o artă poetică, *Din ceas, dedus...* nu exprimă altceva decât conștientizarea unei convenții literare. Căci, **dacă pentru Eminescu poezia era ceva *în general*, pentru Ion Barbu poezia devine o realitate artistică convențională, iar poeziile-program nu au alt rol decât pe acela de a întări luciditatea convenționalității actului liric.**

— Argument II —

▪ În al doilea rând, conform statutului de *ars poetica*, tema poeziei este, evident, creația. Semnificativ apare de această dată faptul că în ambele strofe ale poemului nu există niciun predicat, poemul cufundându-se în gerunzii și participii, tocmai pentru a crea acel efect de suspendare a temporalității. Totul fiind – după cum sugerează și titlul conferit poemului ulterior, prin reluarea incipitului – *din ceas, dedus*, universul se află sub semnul staticului. Numai creatorul are abilitatea și autoritatea de a produce o transformare: *Poetul ridică însumarea/ De harfe resfirate* [...]

▪ Viziunea lui Barbu despre lume fiind, prin urmare, mediată de o viziune asupra poeziei, universul imaginar se construiește pe baza metaforei oglinzii în care se reflectă *adâncul acestei calme creste*. **Numai că imaginea răsturnată nu este doar rezultatul unei corespondențe translucide între două spații – muntele și varianta răsturnată a acestuia –, ci implică o *secțiune*, element străin în orice reprezentare de tip clasic.** După cum notează și Andrei Bodiu, cele două cuvinte – *oglindă* și *tăind* – sunt esențiale, *primul pentru că naște senzația reflectării, al doilea pentru că de fapt exprimă ruptura.* Lumea posibilă pe care își propune să o construiască subiectivitatea lirică se zidește, în aceste condiții, pe **ruptura dintre real și imaginar**, și, oricât de mult ar părea că acestea două seamănă fără cusur, universul secund, descris ca un joc – *mai pur* – încetează a mai fi o copie a realității, deși părea că își găsise punctul inițial în ea: *Din ceas, dedus adâncul acestei calme creste,/ Intrată prin oglindă în mântuit azur,/ Tăind pe înecarea cirezilor agreste/ În grupurile apei, un joc secund, mai pur.*

— Argument III —

▪ În al treilea rând, relația de opoziție dintre *nadir* și presupusul *zenit* creează un orizont de așteptare conform căruia cele două lumi ar avea naturi similare. Abia adjectivul *latent* deschide calea spre o interpretare a universului imaginar ca posibilitate/potențialitate, astfel încât, dacă prima strofă prezintă principiul nașterii lumii secunde, cea de-a doua înfățișează *acțiunea* poetică. Căci **rostul poetului se vădește abia atunci când *istovește cântecul*, adică în momentul când acesta secătuiește**

Scanned with OKEN Scanner

poezia de energiile ce o leagă de realitatea reală. În acest demers al creatorului, truda devine, cumva, supraomenească și *ascunsă*: *Și cântec istovește: ascuns, cum numai marea,/ Meduzele când plimbă sub clopotele verzi.* Însă, folosind remarca aceluiași Andrei Bodiu, *e în spiritul elitist al poeziei lui Barbu să sugereze efortul de „ridicare" a poeziei în universul secund în care se naște și în același timp să avertizeze că arta lui este una care implică inițierea.*

— Argument IV —

▪ Nu în ultimul rând, aceste *chinuri ale facerii* experimentate de subiectivitatea lirică în crearea universului imaginar i-au dat prilejul lui Tudor Vianu să asocieze demersul poetului *Jocului secund* cu **o interpretare inversă a filozofiei platoniciene**. Astfel, dacă pentru Platon *arta ar fi o răsfrângere la puterea a doua a realității,* deoarece realitatea reală abia ar constitui copia primă a lumii ideilor, în cazul lui Barbu procesul parcurge drumul înapoi, în sensul că Barbu *vede aci* [adică în reflectarea, purificarea realității reale] *tocmai un pas mai departe în procesul de transfigurare ideală a lumii, căci pe această cale imaginea se depărtează încă mai mult de substratul ei material.*

▪ În consecință, așa cum reiese din poezia-program *Din ceas, dedus,* universul reflectat nu mai conține nimic din *impuritatea* lumii reale. Era, prin urmare, firesc ca pentru a menține coerența proiectului său Barbu să se debaraseze și de limbajul *realității.* Astfel, **sintaxa lui este, și ea, secundă, *de o ființă* cu universul pe care și-l propune să-l instituie.** Și tocmai din această izolare a semnului lingvistic – *aventura pură a limbajului* care instituie alte reguli decât cele convenționale, cu scopul de a corela tema poemului cu forma – provine dificultatea de a-l înțelege pe autorul *Jocului secund.* De asemenea, tot astfel putem explica și revolta poetului după ce a văzut grila simbolică de interpretare a primelor exegeze. Căci, dincolo de a fi un poem cu simboluri ascunse, *Din ceas, dedus* încearcă să propună o nouă poetică în care actul de creație se confundă cu un efort reflexiv, imaterial, de a plăsmui o lume posibilă, căci după cu sugerează și Vladimir Streinu, *în afară de versurile de la sfârșit, cu adevărat largi și cântătoare, va observa oricine cu destulă ușurință cuprinsul intelectual din cele două strofe.*

3. Concluzie

▪ În concluzie, **viziunea despre lume a lui Barbu, așa cum s-a văzut, se construiește în poezia *Din ceas, dedus*... pe idealul atingerii absolutului prin crearea unei lumi posibile imateriale, ce nu mai păstrează niciun punct comun cu realitatea.** Polemizând acid în epocă cu mai toate tipurile de poezie – în afară de Mateiu Caragiale, Barbu nu agreează ideile niciunui alt scriitor –, dar mai ales cu creația lui Arghezi, lirismul absolut al *Jocului secund* nu se opune – după cum remarcă și Ioana Em. Petrescu în studiul *Modernism-Postmodernism, „O ipoteză"* – doar poeticii mimetice (realiste), ci și poeticii expresive romantice și postromantice în care *banalul reabilitat* [este] *curcit cu sensibilitatea.* În cele din urmă, **Ion Barbu rămâne un experimentalist al limbajului, un idealist în sens marcat filozofic și chiar un antimodernist, dacă ar fi să luăm în socoteală dezacordul barbian inclusiv față de teoria lovinesciană a sincronismului.**

Claudiu Turcuș

Scanned with OKEN Scanner

Scrie un eseu de 2–3 pagini în care să realizezi o *paralelă* între două *texte poetice* studiate, aparținând *direcției moderniste/modernismului* (același autor sau autori diferiți). În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– precizarea a două trăsături semnificative pentru *direcția modernistă* (de exemplu: *principii estetice, teme/motive, ipostaze ale eului liric, specificul imaginilor artistice, inovații stilistice/prozodice* etc.);
– prezentarea comparativă a temelor și simbolurilor centrale, exploatate în textele alese;
– relevarea, prin comparație, a particularităților de compoziție și de limbaj ale celor două poezii;
– exprimarea unei opinii argumentate asupra viziunii despre lume în cele două *texte poetice,* din perspectiva apartenenței la *direcția modernistă.*

rezolvare

Paralelă între două texte poetice studiate, aparținând direcției moderniste/modernismului (același autor sau autori diferiți)

1. Două trăsături semnificative pentru direcția modernistă

- Mai mult decât un curent literar, modernismul este o paradigmă culturală, un mod de reprezentare a lumii și o sensibilitate comune unei epoci. Începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, se constată intrarea în criză a modelului antropocentric, datorită schimbărilor produse în mentalitatea oamenilor: revoluția industrială, descoperirile științifice, contestarea religiei. Prin toate acestea, omul își pierde poziția privilegiată și certitudinile într-o ordine superioară, se înstrăinează și nu se mai poate raporta la realitatea exterioară. Modernismul artistic este expresia pe care această *criză a individului în raport cu alteritatea* o primește în diversele orientări și curente moderniste: simbolismul, expresionismul, avangarda, suprarealismul etc.
- De asemenea, inadecvării individului la realitatea exterioară îi corespunde, la nivel formal, *contestarea rigorilor și a normelor tradiționale*: forma nu mai reprezintă o încorsetare a poeziei, al cărei singur scop să fie armonia, ci forma începe să reprezinte mesajul poetic: *muzicalitatea internă, primatul expresiei asupra formei, versurile albe* și *versurile libere, caligramele,* toate acestea sunt modalități prin care poezia modernistă valorifică forma discursului în transmiterea mesajului poetic.

2. Prezentarea comparativă a temelor și simbolurilor centrale exploatate în textele alese

- Semnificative pentru direcția modernistă, texte precum *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de Lucian Blaga sau *Flori de mucigai* de Tudor Arghezi se aseamănă prin exprimarea unei opoziții certe între individ și alteritate, prin abandonarea rigorilor formale și prin asumarea de către subiectul liric a statutului de creator, de întemeietor al limbajului poetic. Dacă lirica blagiană din volumul *Poemele luminii* afirmă ca scop suprem al creatorului cunoașterea luciferică a lumii, potențarea misterului

Scanned with OKEN Scanner

existenței prin contemplare și prin iubire, lirica argheziană din *Flori de mucigai* propune recuperarea zonelor marginale ale existenței și extinderea limitelor limbajului poetic prin valorificarea limbajului popular sau trivial.

- Ambele texte sunt arte poetice, așadar discursuri pe tema creației, și, mai surprinzător – pentru că se încadrează în direcții diferite ambele texte au în centru simbolul florilor. Pe de o parte, Blaga valorifică floarea ca simbol al perfecțiunii și al infinitului, prin reprezentarea lumii drept *corolă de minuni* –, fără început și fără sfârșit, receptacul pentru misterul perpetuu al existenței umane. Pe de altă parte, Arghezi concepe florile *de mucigai*, deci hibridare estetică, coexistență a frumosului și urâtului, valorificare a nonpoeticului din existență.

3. Relevarea, prin comparație, a particularităților de compoziție și de limbaj ale celor două poezii

- Viziunea despre lume și opoziția *eu*-alteritate reiese, în primul rând, din titlurile poeziilor. Pe de o parte, în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, titlul este reluat în incipitul textului, iar pronumele personal de persoana I *eu* – marcă a subiectivității lirice –, urmat de adverbul de negație *nu* creează și subliniază, prin reluare, opoziția dintre o modalitate respinsă de subiectul liric, însă asumată, implicit, de ceilalți. Pe de altă parte, incipitul din *Flori de mucigai* este ambiguu: *Le-am scris cu unghia pe tencuială*. Singura referință anterioară posibilă pentru pronumele personal *le* este sintagma din titlu, așadar *florile de mucigai* sunt chiar creația, produsul artistic pe care subiectul liric și-l asumă. Prin urmare, poezia, versurile sunt concepute ca *flori de mucigai*, amestec de frumos și urât, deci un hibrid estetic. În plus, modul în care sunt create aceste *flori de mucigai* ține de sensibilitatea modernistă: *cu unghia pe tencuială*, adică prin ***golirea*** spațiului destinat scrierii. Această scriere prin golire e opusă celei tradiționale, prin umplere – cu cerneală, cu pix, cu tuș – și astfel creatorul se plasează pe o poziție negatoare, specifică modernismului.
- În al doilea rând, modernitatea textelor reiese și din particularitățile formale: poezia *Flori de mucigai* e structurată în două secvențe grafice cu un număr inegal de versuri și măsura metrică variabilă, între 6 și 17 silabe, iar poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* e structurată într-o singură secvență grafică, de 20 de versuri, cu versuri libere, unde se remarcă tehnica ingambamentului – continuarea ideii poetice în versul următor –, scrierea cu minusculă a versurilor în care se continuă ideea poetică, măsura metrică variabilă, între 2 și 13 silabe, toate acestea fiind caracteristici specifice liricii moderniste, care pleacă de la premisa că versul este expresia unei trăiri și, astfel, eliberează discursul de artificialitatea tiparului prozodic.
- În al treilea rând, raportul dintre subiectul liric și alteritate, în cele două texte, este de opoziție, iar analiza morfo-lexicală și sintactico-semantică este relevantă în acest sens: pe de o parte, în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* relația de opoziție dintre *eu* și *alții* este marcată lexical prin prezența celor două pronume în text, iar la nivel morfo-semantic prin seriile de verbe asociate celor două categorii pe care pronumele le delimitează. Astfel, seria de verbe asociată pronumelui *eu* poate fi încadrată în câmpul semantic al *creației* – *nu strivesc, nu ucid, întâlnesc, sporesc, nu micșorează, mărește, îmbogățesc, iubesc* –, în vreme ce seria de verbe asociată pronumelui *alții* poate fi încadrată în câmpul semantic al *distrugerii*: verbul *sugrumă*, plus forma afirmativă a verbelor la negativ din prima serie – *strivesc, micșorează* – și antonimul lui *iubesc* din prima serie, verbul *urăsc*. De asemenea, cunoașterea de tip

Scanned with OKEN Scanner

luciferic e accentuată și prin rezența termenilor din câmpul lexical al misterului – *minuni, tainele, vraja nepătrunsului ascuns, întuneric, taină, întunecata, fiori, mister, neînțeles, neînțelesuri* –, termeni care au rolul de a contura imaginea unui univers ale cărui legi nu pot și nu trebuie să fie cunoscute sau înțelese, ci doar intuite și potențate. Pe de altă parte, în *Flori de mucigai*, la nivel semantic se observă un joc al prezențelor și al absențelor din care reiese faptul că instanța creatoare din text nu este deloc *neajutată*, ajutorul fiind mascat prin omisiune: *puterile* subiectului liric nu sunt sprijinite de trei din cele patru ajutoare ale evangheliștilor: *taurul*, *leul* și *vulturul*. Astfel, prezența ***îngerului*** lui Matei este subînțeleasă în procesul creator. Secvența următoare descrie versurile ca fiind lipsite de pământ, apă și foc, dar nu și de ***aer***, prezența celui de-al patrulea element universal pe lângă instanța creatoare fiind, din nou, subînțeleasă: *Sunt* [...] *Stihuri de groapă/ De sete de apă/ De foame de scrum.* În acest mod, creatorul este ajutat de înger și de aer, deci creația este rezultatul comunicării dintre individ și o ordine supraindividuală la care acesta are acces. În plus, sentimentul alienării e accentuat de corespondența dintre planul interior și cel exterior: *întunericul* și *ploaia* din exterior – din acel *departe, afară* ce sugerează claustrarea subiectului liric – reflectă golul interior al creatorului care sfârșește prin a se nega pe sine. De asemenea, spațiul în care se află subiectul liric e gol: *tencuiala* e îndepărtată pentru a favoriza scrierea, *firida* e *goală*, *întunericul* și *singurătatea* marchează absența luminii – deci a vederii, a cunoașterii – și a celuilalt, a alterității. Spațiul în care se creează e unul nociv, în care cunoașterea și comunicarea sunt imposibile, de aici și solicitarea tactilului, a mâinii în locul vizualului: creatorul atinge și, implicit, cunoaște numai ce creează, dar e o altfel de cunoaștere, una prin contopire cu obiectul, nu prin distanțare de obiect.

4. Exprimarea unei opinii argumentate asupra viziunii despre lume în cele două texte poetice din perspectiva apartenenței la direcția modernistă

- În opinia mea, poeziile *Flori de mucigai* și *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* sunt relevante pentru a ilustra atât alienarea, respectiv raportarea polemică la tradiție specifice modernității, cât și pentru a releva polimorfismul manifestărilor poetice moderniste.
- Pe de o parte, *Flori de mucigai* este o artă poetică în care viziunea despre lume exprimă alienarea individului, alienare care merge până la cazul extrem al autonegării, iar viziunea despre poezie este inovatoare în sensul integrării în creația poetică a zonelor liminale ale existenței și ale limbajului.
- Pe de altă parte, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* este o artă poetică în care viziunea despre lume exprimă plasarea în opoziție a eului față de ceilalți și afirmarea unei cunoașteri intuitive a lumii. Scopul creației poetice, în accepțiunea blagiană, trebuie să fie potențarea indicibilului, a misterului existenței umane, și nu distrugerea acestui mister prin explicarea pe cale rațională.
- În concluzie, poeții moderniști se regăsesc în negarea tradiției și a alterității, însă se despart în viziunile despre lume și, mai ales, despre creația poetică, în imaginarul poetic și în programele poetice care le articulează creațiile. Astfel, poeți precum Blaga și Arghezi sunt moderniști prin tehnicile utilizate și prin conștiința diferenței, însă tipurile de poezie pe care le scriu exprimă viziuni contrastante asupra lumii, asupra creației și limbajului poetic.

Cristina Gogâță

Scanned with OKEN Scanner

VARIANTA 67

Scrie un eseu de 2–3 pagini în care să prezinți *tema* și *viziunea despre lume*, reflectate într-un *text poetic* studiat, din opera lui Nichita Stănescu. În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

– evidențierea trăsăturilor care fac posibilă încadrarea textului poetic într-o tipologie, într-un curent cultural/literar, într-o perioadă sau într-o orientare tematică;
– prezentarea temei, reflectată în textul poetic ales, prin referire la două imagini/idei poetice;
– sublinierea a patru elemente ale textului poetic, semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume a poetului (de exemplu: *imaginar poetic, titlu, incipit, relații de opoziție și de simetrie, elemente de recurență, simbol central, figuri semantice – tropi, elemente de prozodie* etc.);
– exprimarea unei opinii argumentate, despre modul în care tema și viziunea despre lume sunt reflectate în textul poetic ales.

rezolvare

Temă și viziune despre lume într-un text poetic din opera lui Nichita Stănescu
Textul ales: *În dulcele stil clasic*

▪ După cel de-al Doilea Război Mondial, din punct de vedere identitar și cultural, societatea românească a intrat într-o profundă criză, instituită brutal prin instalarea la putere a regimului totalitar comunist, care – după cum observă Sanda Cordoș în studiul *Literatura între revoluție și reacțiune – deviază direcțiile de construcție culturală, alese și concepute liber de către creatori, suprimă dinamica proprie a actului cultural și impune oamenilor de cultură obligații, sarcini și misiuni politice*. Cu alte cuvinte, domeniul esteticului nu mai are după 1947 autonomie, iar scriitorii, pentru a publica, trebuie să treacă, mai întâi, pe la comisia de cenzură. Prin această încălcare a libertății de exprimare, literatura română pierde legătura cu tradiția interbelică și trăiește o perioadă în care artistul se vede obligat să aleagă între conformismul lozincard sau scrierea unei literaturi de sertar. În fapt, pentru că trebuia să servească scopurilor partidului, literatura se transformase ușor într-o rețetă compozițională propagandistică, funcția ei ideologică devansând-o cu mult pe cea estetică. Asfel că nu întâmplător anii cincizeci au rămas în istorie sub numele – cu o încărcătură ce nu mai are nevoie de niciun comentariu – de *obsedantul deceniu*.

▪ Deși regimul politic se menține, istoricii literari sunt de acord că, în ciuda acestui fapt, odată cu deceniul al șaptelea atitudinea puterii se schimbă, cel puțin parțial. Pe fondul *dezghețului ideologic* – formulă consacrată ce restituie metaforic deschiderea regimului opresiv către recunoașterea autonomiei esteticului –, o nouă generație literară a ieșit la iveală. Iar șansa acestei generații de a se afirma s-a datorat în primul rând faptului că scriitorii șaizeciști și-au propus să reînnoade legătura cu poezia și proza interbelică, nu întâmplător fiind numiți de comentatori –

Scanned with OKEN Scanner

din punct de vedere al orientării estetice – *neomoderniști*. Dincolo de faptul că aveau o susținere critică de anvergură – de la Nicolae Manolescu sau Eugen Simion și până la Matei Călinescu ori Lucian Raicu –, de asemenea dincolo de prestigiul dobândit – în mediile literare *necorupte* – prin asocierea cu scriitori precum Lucian Blaga, Tudor Arghezi sau Camil Petrescu, se poate afirma că generația șaizeci a avut *privilegiul* de a putea fi considerată de către partid o *victimă*. Teoria criticilor de propagandă – Paul Georgescu sau Ion Vitner – era că scrisul complicat și ambiguu al unui scriitor ca Nichita Stănescu, de exemplu, se datorează faptului că a trăit în copilărie trauma celui de-al Doilea Război Mondial. Și cum războiul fusese un eveniment ale cărui orori le orchestraseră imperialiștii, ideologii comuniști se simțeau datori să pactizeze cu scriitorii-victime – pe care-i numeau *generația războiului* – , tolerându-i ca pe niște decadenți demni de compătimit. Astfel se poate explica, probabil, cum de poetica, uneori subversivă, a lui Nichita Stănescu nu a stârnit mai multă vigilență din partea *organelor abilitate*.

1. Evidențierea trăsăturilor care fac posibilă încadrarea într-o tipologie/curent literar/într-o perioadă/orientare tematică

▪ Trecând însă peste aceste considerații de sociologia literaturii, fundamentale pentru înțelegerea contextului social/cultural/politic în care opera stănesciană s-a născut, interpretat din punct de vedere estetic, Nichita Stănescu apare înainte de toate ca un inventator de limbaj, căci spre deosebire de Arghezi – care credea în forța de expresie a *cuvintelor potrivite* – el caută *necuvintele*, încercând, de fapt, să dea consistență materială limbajului pentru ca acesta să se confunde cu lucrurile, nu doar să le numească. De asemenea, pe urmele lui Blaga, care intuise asocierea în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, Nichita Stănescu are la baza imaginarului său poetic consubstanțialitatea dintre cunoaștere și afectivitate. Fără a fi un sentimental, *viziunea* sa este una *a sentimentelor* (sintagmă ce dă și titlul volumului din 1964). Dar poate **cel mai sugestiv volum care surprinde atât abilitatea de *artizan al cuvintelor* – în sens absolut valorizator – a lui Nichita Stănescu, cât și ipostaza unei erotici reflexiv-culturale este *În dulcele stil clasic* (1970).** Alăturând – în creația omonimă – unei poezii de dragoste stilul clasic, subiectivitatea lirică nu reușește doar să marcheze o strânsă legătură între *erotic* și *cultural*, definitivând astfel o poetică, ci chiar să-și cristalizeze, oarecum, o întreagă viziune despre lume. Căci, asemenea modernișstilor, Nichita Stănescu are conștiința propriei creații, *divulgându-și* convenția poetică drept crez, dar totodată devine conștient și de creațiile celorlalți poeți, adică de o întreagă istorie a poeziei ce îl precede. Astfel că neomodernismul său ține și de această *atitudine* intertextuală, de o tehnică a citării sau câteodată a pastișării, inovatoare pentru acea perioadă.

2. Prezentarea temei, reflectată în textul poetic prin referire la două imagini/idei poetice/ 3. Sublinierea a patru elemente ale textului poetic semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume

▪ Prin urmare, poezia *În dulcele stil clasic* marchează o întoarcere programatică la modalitățile clasice de construcție ale textului poetic. Nu este vorba aici de vreo nostalgie a formei simetrice/perfecte sau de promovarea curentului clasicist, ci de un exercițiu rafinat prin care artistul își *toarnă* universul imaginar într-o altă formă – uneori aproape demonstrativ – înscenându-și propriul joc cu diferitele convenții lirice. Iată cum se scrie o **poezie** contemporană **de dragoste**, într-un stil clasic – pare

Scanned with OKEN Scanner

a spune poetul, conștient de implicațiile artistice ale acestei provocări. În același timp, atrăgând atenția încă din titlu că va scrie într-o *anume* manieră, și făcând indirect tot soiul de **trimiteri intertextuale** la diferite simboluri ale poeților moderniști, Nichita Stănescu dezvoltă indirect și o **artă poetică.**

- Astfel poezia *În dulcele stil clasic* a fost receptată de către critica literară în această dublă interpretare: adică **un poem ce metaforizează tema *creației* prin tema *iubirii*.** Construit din cinci strofe și un vers izolat, dispuse sub forma a patru secvențe poetice, textul stănescian redă progresiv intersectarea (vizuală și auditivă) dintre subiectivitatea lirică și *pasul de domnișoară*. Însă revelației produse de *zărirea în umbră* a misterioasei apariții îi urmează, în final, o resemnare ironică, în momentul conștientizării absenței a ceea ce pentru un moment fusese prezent: *pasul trece, eu rămân.*

- În **prima secvență poetică** (strofele I-II) se dezvăluie faptul că apropierea *pasului de domnișoară* este, de fapt, o coborâre, iar punctul de unde acesta coboară devine, de fiecare dată, altul. Prin aceste succesive *surse* ale descinderii, practic, subiectivitatea poetică își pune în funcțiune tentaculele culturale, proiectând un fel de istorie simbolică a poeziei românești. Astfel, *bolovanul*, cu asperitățile și forma lui brută trimite la concepția poetică a pașoptiștilor, pentru care poezia este, încă, o modalitate de a reprezenta natura, ca în pastelurile lui Alecsandri, *frunza verde, pală* poate fi interpretată ca un indiciu al poeticii romantice, de asemenea *înserarea-n seară* constituie o modalitate de a sugera misterul blagian al lumii, și deci al pasului, în fine *pasărea amară* are toate datele unui intertext arghezian, cu referire mai largă la întreaga poezie decadentistă, poate chiar la creația *patologică* a lui Bacovia. Complexitatea pasului e dată, așadar, de multitudinea *zonelor* dinspre care se apropie, zone ce pot fi ale realității – o seară în care un pas de femeie se apropie discret –, dar și ale limbajului poetic.

- Revelația subiectului liric, pe care o anunțam încă din începutul analizei, se produce în cea de-**a doua secvență** (strofa III), când pasul este zărit *în umbră*. Dar, ca orice revelație, durata contactului vizual se concentrează într-*o secundă*, suficientă însă pentru imprimarea unui detaliu aparent nesemnificativ – *roșcată fundă* –, care declanșează intensitatea emoției: *O secundă, o secundă/ eu l-am fost zărit în undă./ El avea roșcată fundă/ Inima mereu mi-afundă.* În altă ordine de idei, sensibilizarea subiectivității poetice poate fi citită – ca în cazul secvenței anterioare – și în contextul mai larg al concepțiilor despre poezie, căci dacă pentru clasici, de pildă, actul creației avea un rol didactic, iar pentru romantici unul revoluționar, în ce-i privește pe (neo)moderniști poezia devine o gratuitate – așa cum și *funda* este ceva absolut inutil, strict estetic – prin care realitatea este transfigurată, devenind astfel mai suportabilă. Nu altceva intuise Eminescu într-o reflecție post-romantică de-a sa din *Epigonii*: *Ce e poezia? [...]/ Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea.*

- Pe de altă parte, **a treia secvență** (strofa IV) marchează o **trecere de pe imaginea vizuală pe cea auditivă**. Astfel, timpanul e cel care devine centrul senzorial al subiectului, cunoscând atât agonia interogației care anticipează trecerea/absența iminentă a pasului – *blestemat* –, dar și extazul de o secundă de a fi fost în prezența acestuia. Totuși, invocația din această strofă nu rămâne retorică, ci se transformă într-una elegiacă: *Mai rămâi cu mersul tău/ parcă pe timpanul meu/ blestemat și semizeu/ căci îmi este foarte rău.*

Scanned with OKEN Scanner

- În consecință, oricât de ironică se vrea prin descrierea acelui univers minor și a tăcerii aducătoare de plictis, resemnarea din ultima secvență a poemului (strofa V și versul izolat) instaurează o ruptură a subiectivității, care, e adevărat, nu mai dă naștere nostalgiei ca univers compensator, însă realitatea trecerii pasului afectează subiectul, lăsându-l dezamăgit: *Stau întins și lung și zic/ Domnișoară mai nimic/ pe sub soarele pitic/ aurit și mozaic.* El știe de-acum – cum știu toți modernii – că o absență nu mai poate fi suplinită de iluzoriul altei prezențe, așadar, se poate vorbi în ultimul vers al poeziei despre **motivul literar** al neîmplinirii iubirii.

4. Opinie argumentată despre modul în care tema și viziunea sunt reflectate în textul ales

- Numai că, după cum am demonstrat, la Nichita Stănescu *iubirea* și *cunoașterea* – poezia, de asemenea, căci e tot o formă de cunoaștere – sunt consubstanțiale, în consecință eșecul este asumat și de actul creației. Căci proiectul inițial al poemului de dragoste a trecut, în scrierea efectivă, prin *furcile caudine* ale unui stil, care l-a transformat parțial într-un discurs despre poezie. Iar conștiința acestui eșec cultural, dar și erotic conferă, probabil, cel mai important argument pentru încadrarea poetului în neomodernism.
- În concluzie, deși un *artizan al cuvintelor* – cum îl numeam la începutul acestui eseu cu o expresie a lui Tudor Arghezi –, Nichita nu se izolează în viziuni abstracte despre lume, ci dimpotrivă încearcă să confere materialitate/consistență – prin modul cum tematizează iubirea, de exemplu – unui univers despre care știe că este construit din cuvinte. Uneori chiar din cuvintele poeților.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 68

Scrie un eseu de 2–3 pagini în care să dovedești faptul că *un text poetic studiat* se încadrează *direcției tradiționaliste/tradiționalismului.*

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza,* constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente logice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza.*

rezolvare

Eseu despre apartenența la tradiționalism a unei poezii studiate
Textul ales: *Aci sosi pe vremuri,* de Ion Pillat

1. Ipoteză

- Pentru a evita o serie de confuzii conceptuale trebuie spus că poezia **tradiționalistă** nu este totuna cu poezia **tradițională**. Pe de o parte, aceasta din urmă desemnează o scriere relativ veche, naivă și oarecum *empirică*, nefiltrată decât rudimentar printr-o conștiință artistică. O a doua particularitate a ei este că poate fi oricât trecută în registrul prozei fără a se pierde nimic din mesajul transmis. Cu alte cuvinte, versurile tradiționale *se pot povesti.* Poeticitatea lor e dată nu de o viziune

Scanned with OKEN Scanner

asupra poeziei, ci de câteva elemente fragile de stilistică și prozodie. Pe de cealaltă parte, tradiționalismul este un curent literar nou (perioada interbelică), asemenea modernismului sau avangardei, însă – la rândul lui – se revendică de la tradiție. Or, această revendicare, cu toate implicațiile ei reacționare, constituie, deja, o primă preocupare conceptual-culturală, un program estetic.

▪ Mai mult, ținând cont de aceste diferențe, critica literară a asociat tradiționalismul chiar cu modernismul, afirmându-se că de vreme ce tradiționalismul devenise un stil, o modalitate poetică asumată de întoarcere în trecut, atunci acesta poate trece drept o formă de modernism. Iar dacă se poate spune că în prima jumătate a secolului XX, prin curente ca *sămănătorism* sau *poporanism* literatura română a cunoscut poezia tradițională – ilizibilă astăzi și fără prea mare impact pentru evoluția ulterioară a formelor în literatura română –, relevanța unor poeți tradiționaliști precum Ion Pillat sau Vasile Voiculescu este capitală. Căci ei modernizează tradiția, încercând să *trăiască* în prezent, cu toate că scriu despre trecut, în opoziție cu tradiționalii care paseizează până și actualitatea.

▪ Astfel că, **în încercarea de a demonstra apartenența unei poezii ca *Aci sosi pe vremuri*** (1923), **de Ion Pillat la curentul *tradiționalism* trebuie scoase la iveală atât acele elemente tematice sau de compoziție prin care poetul se revendică de la o tradiție (culturală, socială, poetică), cât mai ales realizările estetice moderne ale demesului său creator.**

2. Argumentare

— Argument I —

▪ Apărută în volumul *Pe Argeș în sus*, poezia lui Pillat se revendică de la universul tradițional în primul rând prin tema rurală. Cele două povești de dragoste – relația bunicilor, evocată de memoria subiectivității lirice, și cea personală, descrisă prin referire la un trecut recent – se petrec *la casa amintirii cu-obloane și pridvor*, unde, după un tipar similar, cele două prezențe feminine *sosesc*, fiind întâmpinate succesiv după regulile și recuzita vremii: astfel, *Nerăbdător bunicul pândise de la scară/ Berlina legănată prin lanuri de secară*, iar tânărul se portretizează, făcându-i o confesiune iubitei: *– Și m-ai găsit, zâmbindu-mi, că prea naiv eram/ Când ți-am șoptit poeme* [...]. Dar cu toate că spațiul desfășurării tensiunilor lirice este satul, Pillat resimte, cumva, un soi de supralicitare a tratării aceleiași teme de către poeții anteriori lui, astfel încât – după cum notează și Nicolae Manolescu în studiul *Despre poezie* – poetul *resistematizează universul agrest și e sensibil deopotrivă la spațiul lui ingenuu și la farmecul de care-l încarcă tradiția*. Prin urmare, **discursul său poetic nu va relua la infinit descripțiile făcute de un Alecsandri sau Coșbuc, ci va avea grijă să redescopere un univers rural filtrat de propria subiectivitate**, cum se întâmplă în primele șase versuri: *La casa amintirii cu-obloane și pridvor,/ Păienjeni zăbreliră și poartă, și zăvor./ Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc/ De când luptară-n codru și poteri, și haiduc./ În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopii./ Aci sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi.*

— Argument II —

▪ În al doilea rând, **Ion Pillat reclamă o tradiție – de această dată culturală, de sorginte clasicizantă – conform căreia își construiește simetric poezia**. Astfel, atât distihurile, cât și organizarea celor două planuri temporale ale poemului trădează o

Scanned with OKEN Scanner

neîncredere a poetului față de formula versificației contemporane lui. **Deși își pune probleme moderne, creatorului îi vine mai ușor, parcă, să le rezolve cu instrumente metrico-prozodice clasice**. De asemenea, fără a fi o poezie didactică, *Aci sosi pe vremuri* nu conține ambiguități formale, dimpotrivă, claritatea fiind una dintre atributele sale. Istoriile celor două cupluri sunt croite și ele parcă după același tipar, uniformizate de tema trecerii ireversibile a timpului – *straniul lucru: vremea* – care macină existențele. În plus laitmotivul conținut de versul *De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat* trimite tot la ideea de structură simetrică, în sensul că recurențele – tematice, simbolice, compoziționale – sunt controlate. Totuși, dispunerea izolată a ultimului vers trebuie interpretată ca o ieșire din convenția clasicizantă – la care poetul aderă cu maximă luciditate – căci, probabil mai mult decât orice, rafinamentul compozițional de tip modernist e cel care potențează infrastructura și sensurile de adâncime ale acestui poem.

— Argument III —

- Făcând, prin urmare, trecerea înspre elementele ce îl transformă pe Pillat într-un poet modernist, importantă devine – după cum anticipam – dobândirea unei conștiințe a propriului act creator. Poetul realizează că atât tema rurală, cât și simetriile compoziționale sunt opțiuni care conturează un stil, deci o nouă convenție poetică. Întrucât **poveștile sale de dragoste nu rămân simple idilizări elegiace, ci sunt profund marcate cultural, în sensul că atât bunicul, cât și tânărul îndrăgostit se raportează la propriile relații printr-un registru poetic**. Desigur, fiecare îi recită *altceva* iubitei, *Le Lac* sau *Sburătorul de-un tânăr Eliad*, transformându-se sub eroziunea timpului în *poeme de bunul Francis Jammes* și *Balada lunei de Horia Furtună*. De fapt, Pillat stabilește prin aceste acte rafinate atribuite celor doi actanți o mediere literară a relației de dragoste. **Iubirea devine, în consecință, și un ansamblu de gesturi tandre pe care viața nu face altceva decât să le preia din literatură.** Iar evidența modernității acestei abordări a eroticului nu mai are nevoie de nicio pledoarie, cu atât mai mult cu cât, la un moment dat, junele amorez devine preocupat nu doar de a-i declama poezii femeii iubite, cunoscătoare de convenții literare, ci chiar se *îngrijorează* că ar putea părea acesteia *romantic și poate simbolist*.

— Argument IV —

- Pe deplin conștient, așadar, de resorturile convenționale ale creației sale și de registrele poetice pe care le îmbină, Pillat se distinge ca modernist prin ironia cu care tratează tema romantică a nostagiei, dar în același timp prin reflecțiile inserate în interiorul poemului *Aci sosi pe vremuri*.
- În primul rând, subiectivitatea poetică pare a restitui povestea bunicului și a bunicii Calyopi animată de nostalgia unei alte vremi în care cei doi credeau *că-o să rămână* veșnic îndrăgostiți. Însă adevărata nuanță a evocării este adusă abia de versul imediat ulterior, astfel că speranței naive a cuplului i se împotrivește necruțătorul timp: *De mult e mort bunicul, bunica e bătrână....* În schimb, povestea tinerilor, derulată, cum atrăgeam atenția, după un *pattern* similar e totuși profund diferită prin aceea că eul își dă seama cât de iluzorie era speranța idilic-naivă a bunicilor de a rămâne împreună pentru totdeauna. Tânărul conștientizează acum calitatea de martor al turnului vechi din sat, care înregistrează timpul, consumator de idile și de vieți: *Și cum ședeam... departe, un clopot a sunat./ Același clopot poate, în turnul vechi din sat.../ De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.* În consecință, **nostalgia nu**

Scanned with OKEN Scanner

este a unor timpuri trecute înălțătoare, ci – ironic – a unor vremuri în care coroziunea timpului încă nu pătrunsese în conștiințele oamenilor.

▪ În al doilea rând, nucleul reflexiv al poeziei completează și totodată împlinește caracterul modern al poeziei. Versurile *Ce straniu lucru: vremea! Deodată pe perete/ Te vezi aievea numai în ștersele portrete./ Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta,/ Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita...* conțin o **deschidere profundă asupra problematicii temporalității în lumea modernă, în care ființa umană se recunoaște pe sine – odată cu trecerea vremii – mai degrabă în reprezentările sale decât în propria ființă.** Imaginea trupului ca memorie a vieții înghițite de *straniul lucru* pare a fi, în cele din urmă, chiar ideea centrală a poeziei.

3. Concluzie

▪ În concluzie, poezia *Aci sosi pe vremuri* poate fi înțeleasă ca un ansamblu complex de trăsături – tema rurală, structură și compoziție simetrice – prin care subiectivitatea lirică se revendică de la o tradiție culturală, dar, în același timp, își asumă demersul ca pe un stil, conștientizând că instituie o anume convenție poetică. Iar reflecțiile, trimiterile intertextuale, precum și ironia cu care dezvoltă tema romantică a nostalgiei îl ipostaziază pe Ion Pillat într-un poet ce concepe tradiționalismul ca pe *un fel* de modernism.

Claudiu Turcuș

VARIANTA 69

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *rolul lui Titu Maiorescu în impunerea unei noi direcții în literatura română din a doua jumătate a secolului ai XIX-lea,* pornind de la următoarele evaluări critice cu privire la mentorul *Junimii: „A introdus exigența în literatură. [...] A fost modern în gândire."* (Ioana Pârvulescu, ***În intimitatea secolului 19***). Ilustrarea ideilor exprimate în eseu se va face prin referire la unul dintre studiile critice de referință: ***O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867, În contra direcției de azi în cultura română, Comediile d-lui Caragiale, Eminescu și poeziile lui.***

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza,* constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente critice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza.*

rezolvare

Eseu despre rolul lui Titu Maiorescu în impunerea noii direcții în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea

Textul ales: *În contra direcției de astăzi în cultura română*

1. Ipoteză

▪ În studiul *Contradicția lui Maiorescu,* Nicolae Manolescu observă că *istoria culturii române cunoaște* [...] *câteva mari vocații ale începutului și niciun început*

Scanned with OKEN Scanner

indiscutabil. Astfel, de la cronicari la Miron Costin ori Cantemir sau de la Școala Ardeleană până la pașoptiști, civilizația și cultura română a fost tot timpul *reîntemeiată*. Căci toate figurile importante de cărturari români simțeau, cumva, o datorie profundă de a-și (re)confirma statornicia culturii naționale, însă – după cum continuă criticul – *neîncrederea într-un început absolut* i-a determinat pe toți să o ia, de fiecare dată, de la capăt.

▪ Tot despre o vocație de a începe se poate vorbi și în cazul lui Titu Maiorescu. Numai că spre deosebire de predecesorii lui – eruditi, fără echivoc –, acesta deține două calități fundamental-moderne: simțul *critic* și spiritul *polemic*. Pe de o parte, așa cum observă pertinent Ioana Pârvulescu, mentorul Junimii *a introdus exigența în literatură*, critica maioresciană impunând atât selecția valorii de nonvaloare, cât și promovarea unui canon reieșit din respectiva selecție. Pe de altă parte, Titu Maiorescu nu se grăbește să întemeieze noua cultură, până ce nu denunță cu vehemență *viciul radical* al celei vechi. Polemica sa, așadar, se constituie în doi timpi, criticul tinzând către un *grad zero al culturii*, punct esențial pentru ca reconstrucția/noul început să fie eficient. Căci, după cum rezultă din exemplara sinteză polemică intitulată *În contra direcției de astăzi în cultura română* (1868), Titu Maiorescu nu acuză numai lipsa unui fond real în cazul imitațiilor provenite din Occident, ci, dincolo de aceasta, afirmă că *viciul radical în toată direcția de astăzi a culturei noastre este* ***neadevărul,*** *[...] neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr până în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public.* **Prin urmare, ceea ce trebuie demascat, din punct de vedere maiorescian, rămâne tocmai această aplecare a românilor spre a-și falsifica istoria, căci acel *neadevăr* de care vorbește criticul nu este altceva decât *efectul de adevăr* întreținut de întemeierile culturale anterioare.**

2. Argumentare

— Argument I —

▪ În primul rând, pentru a demonstra falsitatea inerțiilor culturale, sociale și instituționale autohtone, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Titu Maiorescu pornește de la o critică aspră a generației tinere, școlite la *fântânele științei* din Franța și Germania, care, în entuziasmul și admirația ei pentru Occident, a căzut într-o *superficialitate fatală*. De fapt, Maiorescu amendează aici categoric o abordare absolut empirică, ce nu are la bază nicio concepție și cu atât mai puțin un proiect coerent. Carența majoră – pare a decreta criticul – provine din lipsa unei perspective istorice asumate, în absența căreia diferențele dintre civilizații pot fi reduse prin simple operații de transplant social. Astfel, imaginându-și că prin adoptarea banală a unor orânduiri străine cultura română se va civiliza de la sine, *tinerii noștri [...] văzură numai formele de deasupra ale civilizațiunii, dar nu întrevăzură fundamentele istorice mai adânci, care au produs cu necesitate acele forme și fără a căror preexistență ele nici nu ar fi putut exista.*

▪ Constatând, așadar, că nu o prețuire inteligentă a Occidentului a generat copierea fără discernământ a unor forme culturale, Titu Maiorescu nu se arată îngrijorat de înapoierea reală a poporului român, ci încearcă, oarecum, să o fixeze ca problemă secundară. În această ordine de idei, **faptul că nu avem un fond adecvat importurilor occidentale rămâne în continuare un handicap, însă infinit mai gravă pare a fi starea relaxată a unei intelectualități mediocre care nici măcar nu mai resimte nevoia**

Scanned with OKEN Scanner

– imperioasă, de altfel – a dobândirii, mai întâi, a fondului și abia apoi a formei. Deoarece – după cum afirmă criticul – *primejdioasă în astă privință nu e atât lipsa de fundament în sine, cât este lipsa de orice simțire a necesității acestui fundament.*

— Argument II —

▪ În al doilea rând, **această ignoranță față de crearea unui fond generează în mediile publice** – conform lui Maiorescu – **o stăruință în adevărurile mistificate ale propriei istorii.** Prin urmare, critica maioresciană se îndreaptă într-o dublă direcție, căci *vinovăția* acestei stări de fapt le revine atât cercetătorilor din trecut ce au deformat originea istorică a poporului român și argumentele latinității limbii autohtone, cât și contemporanilor care se complac în a perpetua aceleași idei contrafăcute.

▪ Pe de o parte, Maiorescu vorbește despre o **falsificare a istoriei** referindu-se la cartea despre *începutul românilor în Dacia* (1812) a lui Petru Maior, continuă cu semnalarea unei **falsificări a etimologiei** odată cu *Lexiconul de la Buda, „românesc-latinesc-unguresc-nemțesc"* (1825), și, în fine, atrage atenția – evocând volumul *Tentamen criticum in linguam romanicam* – asupra faptului că până și *gramatica română începe cu* ***o falsificare a filologiei.*** Cu toate acestea, în toate cele trei demersuri care – s-ar putea spune – fundamentează științific disciplinele lingvistice în spațiul românesc, criticul nu găsește o intenție malefică sau interese meschine, ci doar aceleași eterne complexe ale unei culturi mici ce vrea să acceadă la masa celor civilizați.

▪ Pe de altă parte, dacă eroarea cercetărilor amintite se poate explica sau chiar justifica de împrejurimile timpului respectiv, Maiorescu este necruțător când vine vorba de interpretarea scrierilor (pre)pașoptiste în actualitatea de la 1868. Căci – nuanțează mentorul *Junimii – ceea ce surprinde și întristează în aceste producte nu este eroarea lor în sine [...], dar este eroarea judecății noastre de astăzi asupra lor, este lauda și suficiența cu care se privesc de inteligențele române ca adevărate fapte de știință valabilă, este orbirea de a nu vedea că zidirea națională române nu se poate așeza pe un fundament în mijlocul căruia zace neadevărul.*

— Argument III —

▪ În al treilea rând, Maiorescu se apropie de zona pragmatică a demonstrației sale, traducând efectele/implicațiile socio-culturale ale acestor multiple neasumări ale condiției naționale. Astfel, nici nu este de mirare că toate instituțiile autohtone simulează doar activități pe care nu le poate desfășura în realitate din lipsă de mijloace. Iar **în tot acest zel naiv și stupid de a menține prin orgoliu ceea ce nu se poate susține prin *infrastructură* intelectuală, Titu Maiorescu citește o disprețuire și o falsificare ale jurnalisticii, ale instrucțiunii publice, ale academiei, de fapt ale tuturor formelor de cultură.** Și pentru că refuză să valideze principiul indulgent conform căruia *cea mai rea poezie, proza cea mai lipsită de idei, discursul cel mai de pe deasupra [...] „tot este ceva"*, Maiorescu devine un reacționar care conștientizează un lucru, îndeobște, greu de acceptat, anume că în cultura/civilizația unui popor nu întotdeauna *ceva* este mai mult decât *nimic.*

— Argument IV —

▪ Mai mult, criticul își motivează întreaga teză despre formele false indicând, în cele din urmă, chiar fondul pe care cultura română îl deține deja. **Dacă pentru fondarea unor academii nu există rațiune deoarece încă lipsește maturitatea**

Scanned with OKEN Scanner

științifică sau dacă deschiderea unei școli ar fi o inutilitate din cauza lipsei profesorilor, singurul semn de normalitate ar consta în sesizarea puținătății fondului autohton și a întreprinde ceva în concordanță cu acesta. Căci, în realitate, după cum afirmă criticul, *singura clasă* ***reală*** *la noi este țăranul român, și realitatea lui este suferința, sub care suspină de fantasmagoriile claselor superioare. Căci din sudoarea lui zilnică se scot mijloacele materiale pentru susținerea edificiului fictiv ce-l numim cultură română.* Abia acceptând această realitate a distribuirii claselor sociale, cultura română se poate însănătoși, întrucât altfel – adică prin prezervarea fictivă a unor atitudini/obiceiuri/instituții – se prea poate ca formele să se discrediteze și chiar să întârzie *vreodată* apariția unui fond autentic. Tocmai de aceea, **Maiorescu nu se mulțumește să cânte doar *prohodul* unei culturi ce a apucat într-o direcție greșită, ci propune și o terapie, prin care – cu siguranță – civilizarea și culturalizarea poporului se mai poate înfăptui: promovarea valorilor.** În consecință, criticul nu se sfiește să spună că *mediocrițătile trebuiesc descurajate de la viața publică a unui popor, și cu cât poporul este mai incult, cu atât mai mult, fiindcă tocmai atunci sunt primejdioase.*

3. Concluzie

- În concluzie, în articolul *În contra direcției de astăzi în cultura română*, Titu Maiorescu realizează că adoptarea unor forme sociale/ideologice/politice în lipsa fondului necesar coincide cu o falsificare a tuturor instituțiilor implicate în acest proces. Iar această realitate fictivă, resimțită la nivel practic în educația, arta sau presa de proastă calitate, Maiorescu o explică printr-un obicei mai vechi al românilor, fie și a celor mai învățați – de a-și mistifica istoria, originea limbii și, totodată, condiția națională.
- Prin urmare, în contra interpretărilor conform cărora Maiorescu ar fi numai un autohtonist reacționar, trebuie amintit că – după cum remarcă și Ioana Pârvulescu – criticul *a fost modern în gândire*, dând dovadă de o reflecție profundă și înțelegând că oricât de mare este mirajul de a deveni altceva decât ceea ce ești, *în lupta între civilizarea adevărată și între o națiune rezistentă se nimicește națiunea, dar niciodată adevărul.*

Claudiu Turcuș

VARIANTA 70

Scrie un eseu de 2–3 pagini despre *criticismul junimist.* Ilustrarea ideilor exprimate în eseu se va face prin referire la unul dintre studiile critice de referință ale lui Titu Maiorescu și la ideile exprimate în alte texte literare și/sau nonliterare studiate, semnificative pentru direcția literară și culturală, promovată de Junimea.

Notă! În elaborarea eseului, vei respecta structura textului de tip argumentativ: *ipoteza,* constând în *formularea tezei/a punctului de vedere* cu privire la temă, *argumentația* (cu minimum 4 argumente/raționamente critice/exemple concrete etc.) și *concluzia/sinteza.*

Scanned with OKEN Scanner

Eseu despre criticismul junimist
Textul ales: *În contra direcției de astăzi în cultura română*, de Titu Maiorescu

1. Ipoteză

▪ În studiul *Contradicția lui Maiorescu*, Nicolae Manolescu observă că *istoria culturii române cunoaște* [...] *câteva mari vocații ale începutului și niciun început indiscutabil.* Astfel, de la cronicari la Miron Costin ori Cantemir sau de la Școala Ardeleană până la pașoptiști, civilizația și cultura română a fost tot timpul *reîntemeiată*. Căci toate figurile importante de cărturari români simțeau, cumva, o datorie profundă de a-și (re)confirma statornicia culturii naționale, însă – după cum continuă criticul – *neîncrederea într-un început absolut* i-a determinat pe toți să o ia, de fiecare dată, de la capăt.

▪ Tot despre o vocație de a începe se poate vorbi și în cazul lui Titu Maiorescu, criticul-mentor de la Junimea. Numai că spre deosebire de predecesorii lui – erudiți, fără echivoc –, acesta deține două calități fundamental-moderne: simțul *critic* și spiritul *polemic*. Pe de o parte, mentorul Junimii a introdus exigența în literatură, critica maioresciană impunând atât selecția valorii de nonvaloare, cât și promovarea unui canon reieșit din respectiva selecție. Pe de altă parte, Titu Maiorescu nu se grăbește să întemeieze noua cultură, până ce nu denunță cu vehemență *viciul radical* al celei vechi. Polemica sa, așadar, se constituie în doi timpi, criticul tinzând către un *grad zero al culturii*, punct esențial pentru ca reconstrucția/noul început să fie eficient. Căci, după cum rezultă din exemplara sinteză polemică intitulată *În contra direcției de astăzi în cultura română* (1868), Titu Maiorescu nu acuză numai lipsa unui fond real în cazul imitațiilor provenite din Occident, ci, dincolo de aceasta, afirmă că *viciul radical în toată direcția de astăzi a culturei noastre este* ***neadevărul****, [...] neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr până în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public.* **Prin urmare, ceea ce trebuie demascat, din punct de vedere maiorescian, rămâne tocmai această aplecare a românilor spre a-și falsifica istoria, căci acel *neadevăr* de care vorbește criticul nu este altceva decât *efectul de adevăr* întreținut de întemeierile culturale anterioare.**

2. Argumentare

— Argument I —

▪ În primul rând, pentru a demonstra falsitatea inerțiilor culturale, sociale și instituționale autohtone din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Titu Maiorescu pornește de la o critică aspră a generației tinere, școlite la *fântânele științei* din Franța și Germania, care, în entuziasmul și admirația ei pentru Occident, a căzut într-o *superficialitate fatală*. De fapt, Maiorescu amendează aici categoric o abordare absolut empirică, ce nu are la bază nicio concepție și cu atât mai puțin un proiect coerent. Carența majoră – pare a decreta criticul – provine din lipsa unei perspective istorice asumate, în absența căreia diferențele dintre civilizații pot fi reduse prin simple operații de transplant social. Astfel, imaginându-și că prin adoptarea banală a unor orânduiri străine cultura română se va civiliza de la sine, *tinerii noștri [...] văzură*

Scanned with OKEN Scanner

numai formele de deasupra ale civilizațiunii, dar nu întrevăzură fundamentele istorice mai adânci, care au produs cu necesitate acele forme și fără a căror preexistență ele nici nu ar fi putut exista.

▪ Constatând, așadar, că nu o prețuire inteligentă a Occidentului a generat copierea fără discernământ a unor forme culturale, Titu Maiorescu nu se arată îngrijorat de înapoierea reală a poporului român, ci încearcă, oarecum, să o fixeze ca problemă secundară. În această ordine de idei, **faptul că nu avem un fond adecvat importurilor occidentale rămâne în continuare un handicap, însă infinit mai gravă pare a fi starea relaxată a unei intelectualități mediocre care nici măcar nu mai resimte nevoia – imperioasă, de altfel – a dobândirii, mai întâi, a fondului și abia apoi a formei.** Deoarece – după cum afirmă criticul – *primejdioasă în astă privință nu e atât lipsa de fundament în sine, cât este lipsa de orice simțire a necesității acestui fundament.*

— Argument II —

▪ În al doilea rând, **această ignoranță față de crearea unui fond generează în mediile publice** – conform lui Maiorescu – **o stăruință în adevărurile mistificate ale propriei istorii.** Prin urmare, critica maioresciană se îndreaptă într-o dublă direcție, căci *vinovăția* acestei stări de fapt le revine atât cercetătorilor din trecut ce au deformat originea istorică a poporului român și argumentele latinității limbii autohtone, cât și contemporanilor care se complac în a perpetua aceleași idei contrafăcute.

▪ Pe de o parte, Maiorescu vorbește despre o **falsificare a istoriei** referindu-se la cartea despre *începutul românilor în Dacia* (1812) a lui Petru Maior, continuă cu semnalarea unei **falsificări a etimologiei** odată cu *Lexiconul de la Buda, „românesc-latinesc-unguresc-nemțesc"* (1825), și, în fine, atrage atenția – evocând volumul *Tentamen criticum in linguam romanicam* – asupra faptului că până și *gramatica română începe cu* ***o falsificare a filologiei.*** Cu toate acestea, în toate cele trei demersuri care – s-ar putea spune – fundamentează științific disciplinele lingvistice în spațiul românesc, criticul nu găsește o intenție malefică sau interese meschine, ci doar aceleași eterne complexe ale unei culturi mici ce vrea să acceadă la masa celor civilizați.

▪ Pe de altă parte, dacă eroarea cercetărilor amintite se poate explica sau chiar justifica de împrejurimile timpului respectiv, Maiorescu este necruțător când vine vorba de interpretarea scrierilor (pre)pașoptiste în actualitatea de la 1868. Căci – nuanțează mentorul *Junimii – ceea ce surprinde și întristează în aceste producte nu este eroarea lor în sine [...] dar este eroarea judecății noastre de astăzi asupra lor, este lauda și suficiența cu care se privesc de inteligențele române ca adevărate fapte de știință valabilă, este orbirea de a nu vedea că zidirea naționalității române nu se poate așeza pe un fundament în mijlocul căruia zace neadevărul.*

— Argument III —

▪ În al treilea rând, Maiorescu se apropie de zona pragmatică a demonstrației sale, traducând efectele/implicațiile socio-culturale ale acestor multiple neasumări a condiției naționale. Astfel, nici nu este de mirare că toate instituțiile autohtone simulează doar activități pe care nu le poate desfășura în realitate din lipsă de mijloace. lar **în tot acest zel naiv și stupid de a menține prin orgoliu ceea ce nu se poate susține prin *infrastructură* intelectuală, Titu Maiorescu citește o disprețuire și o falsificare ale jurnalisticii, ale instrucțiunii publice, ale academiei, de fapt ale tuturor formelor**

Scanned with OKEN Scanner

de cultură. Și pentru că refuză să valideze principiul indulgent conform căruia *cea mai rea poezie, proza cea mai lipsită de idei, discursul cel mai de pe deasupra* [...] *„tot este ceva"*, Maiorescu devine un reacționar care conștientizează un lucru, îndeobște, greu de acceptat, anume că în cultura/civilizația unui popor nu întotdeauna *ceva* este mai mult decât *nimic*.

— Argument IV —

▪ Mai mult, criticul își motivează întreaga teză despre formele false indicând, în cele din urmă, chiar fondul pe care deja cultura română îl deține. **Dacă pentru fondarea unor academii nu există rațiune deoarece încă lipsește maturitatea științifică sau dacă deschiderea unei școli ar fi o inutilitate din cauza lipsei profesorilor, singurul semn de normalitate ar consta în sesizarea puținătății fondului autohton și a întreprinde ceva în concordanță cu acesta.** Căci, în realitate, după cum afirmă criticul, *singura clasă **reală** la noi este țăranul român, și realitatea lui este suferința, sub care suspină de fantasmagoriile claselor superioare. Căci din sudoarea lui zilnică se scot mijloacele materiale pentru susținerea edificiului fictiv, ce-l numim cultură română.* Abia acceptând această realitate a distribuirii claselor sociale, cultura română se poate însănătoși, întrucât altfel – adică prin prezervarea fictivă a unor atitudini/obiceiuri/instituții – se prea poate ca formele să se discrediteze și chiar să întârzie *vreodată* apariția unui fond autentic. Tocmai de aceea, **Maiorescu nu se mulțumește să cânte doar *prohodul* unei culturi care a apucat într-o direcție greșită, ci propune și o terapie, prin care – cu siguranță – civilizarea și culturalizarea poporului se mai poate înfăptui: promovarea valorilor.** În consecință, criticul nu se sfiește să spună că *mediocrițile trebuiesc descurajate de la viața publică a unui popor, și cu cât poporul este mai incult, cu atât mai mult, fiindcă tocmai atunci sunt primejdioase.*

3. Concluzie

▪ În concluzie, în articolul *În contra direcției de astăzi în cultura română*, Titu Maiorescu realizează că adoptarea unor forme sociale/ideologice/politice în absența fondului necesar coincide cu o falsificare a tuturor instituțiilor implicate în acest proces. Iar această realitate fictivă, resimțită la nivel practic în educația, arta sau presa de proastă calitate, Maiorescu o explică printr-un obicei mai vechi al românilor – fie și a celor mai învățați – de a-și mistifica istoria, originea limbii și, totodată, condiția națională.

▪ Așadar, în contra interpretărilor conform cărora Maiorescu ar fi numai un autohtonist reacționar trebuie amintită profunzimea orientării sale prudent-selective către Occident. Deoarece criticul dă dovadă de o reflecție profundă și înțelege că oricât de mare este mirajul de a deveni altceva decât ceea ce ești, *în lupta între civilizarea adevărată și între o națiune rezistentă se nimicește națiunea, dar niciodată adevărul.*

Claudiu Turcuș

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI" IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Calendarul examenului de bacalaureat – 2014 / 5
Programa de examen pentru disciplina limba și literatura română / 6
Conținuturile programei de limba și literatura română pentru examenul de bacalaureat 2014 / 11
Structura probei scrise de bacalaureat la disciplina limba și literatura română / 13
Prefață / 14

SUBIECTUL I

Varianta 1 V. Alecsandri, *Gerul* / 15
Varianta 2 V. Alecsandri, *Pe coastele Calabrei* / 17
Varianta 3 Anton Holban, *Ioana* / 18
Varianta 4 Gr. Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia* / 20
Varianta 5 Ioan Alexandru, *Mulțumire* / 23
Varianta 6 Dimitrie Anghel, *Balul pomilor* / 25
Varianta 7 Tudor Arghezi, *Epigraf* / 27
Varianta 8 Mihail Sebastian, *Steaua fără nume* / 29
Varianta 9 Tudor Arghezi, *Cuvinte stricate* / 31
Varianta 10 Tudor Arghezi, *Niciodată toamna* / 33
Varianta 11 Vasile Alecsandri, *Iorgu de la Sadagura* / 35
Varianta 12 Tudor Arghezi, *De-abia plecaseși* / 37
Varianta 13 George Bacovia, *Gri* / 39
Varianta 14 Camil Petrescu, *Mioara* / 40
Varianta 15 George Bacovia, *Negru* / 43
Varianta 16 George Bacovia, *Pastel* / 44
Varianta 17 George Bacovia, *Pălind* / 46
Varianta 18 Ion Barbu, *Ți-am împletit...* / 48
Varianta 19 Ion Barbu, *Fulgii* / 50
Varianta 20 Ion Barbu, *Râul* / 52
Varianta 21 Lucian Blaga, *Iubire* / 54
Varianta 22 Lucian Blaga, *Înfrigurare* / 56
Varianta 23 Lucian Blaga, *Ecce homo!* / 58
Varianta 24 Lucian Blaga, *Zi de septemvrie* / 60
Varianta 25 Dan Botta, *Cununa Ariadnei, I* / 62
Varianta 26 Emil Botta, *Marea* / 63
Varianta 27 G. Călinescu, *Neoromantică* / 65
Varianta 28 Vasile Cârlova, *Înserare* / 67
Varianta 29 Aron Cotruș, *Munții* / 69
Varianta 30 Nichifor Crainic, *Desmărginire* / 71
Varianta 31 Mihai Eminescu, *Făt-Frumos din lacrimă* / 73
Varianta 32 Ștefan Augustin Doinaș, *Iedera îndrăgostită* / 75
Varianta 33 Ștefan Augustin Doinaș, *Nimic* / 77
Varianta 34 Marin Preda, *Viața ca o pradă* / 79
Varianta 35 Mircea Eliade, *Secretul doctorului Honigberger* / 80
Varianta 36 Mihai Eminescu, *Din valurile vremii...* / 82
Varianta 37 Mihai Eminescu, *Peste vârfuri* / 84
Varianta 38 Mihai Eminescu, *Noaptea...* / 85
Varianta 39 Mihai Eminescu, *De câte ori, iubito...* / 87
Varianta 40 Lucian Blaga, *Zamolxe – Mister păgân* / 89

Scanned with OKEN Scanner

Varianta 41 I.L. Caragiale, *Conu Leonida față cu reacțiunea* / 91
Varianta 42 Eugen Barbu, *Groapa* / 93
Varianta 43 Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni* / 94
Varianta 44 Nicolae Breban, *Bunavestire* / 96
Varianta 45 Nicolae Breban, *Îngerul de gips* / 98
Varianta 46 Panait Istrati, *Chira Chiralina* / 100
Varianta 47 Liviu Rebreanu, *Răscoala* / 101
Varianta 48 Ion Agârbiceanu, *Un răzvrătit* / 103
Varianta 49 Ioan Slavici, *Gura satului* / 105
Varianta 50 Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche* / 106
Varianta 51 I.L. Caragiale, *Năpasta* / 108
Varianta 52 Eugen Ionesco, *Scaunele* / 109
Varianta 53 Mihai Eminescu, *Sărmanul Dionis* / 111
Varianta 54 I.L. Caragiale, *Kir Ianulea* / 113
Varianta 55 I.L. Caragiale, *Conu Leonida față cu reacțiunea* / 114

SUBIECTUL II

Varianta 1 (importanța adevărului pentru existența umană) / 117
Varianta 2 Adina Olănescu, *Cugetări* (despre rolul admirației) / 118
Varianta 3 Cilibi Moise, *Apropouri* (despre avere) / 118
Varianta 4 (importanța prețuirii bătrâneții) / 119
Varianta 5 (necesitatea altruismului în relațiile cu ceilalți) / 120
Varianta 6 Marin Preda, *Creație și morală* (despre fericire) / 121
Varianta 7 (rolul bunătății pentru definirea propriului sine) / 122
Varianta 8 Ion Ianoși, *Opțiuni* (despre caracter)/ 122
Varianta 9 (modul în care experiența influențează dezvoltarea cunoașterii) / 123
Varianta 10 (modul în care cinstea poate defini umanitatea) / 124
Varianta 11 (despre conștiință) / 124
Varianta 12 Lucian Blaga, *Cugetări* (despre copilărie) / 125
Varianta 13 (raportul dintre civilizație și cultură) / 126
Varianta 14 Livius Ciocârlie, *Paradisul derizoriu* (despre curaj) / 127
Varianta 15 (importanța asumării propriului destin) / 127
Varianta 16 (conceptul „dor" în cultura română)/ 128
Varianta 17 Ioan Slavici, *Mara* (despre iubire) / 129
Varianta 18 Proverb românesc (despre dreptate) / 129
Varianta 19 (modul în care experiența durerii îl transformă pe om) / 130
Varianta 20 (dimensiunea practică a educației) / 131
Varianta 21 (impactul egoismului asupra vieții sociale) / 132
Varianta 22 (importanța familiei pentru dezvoltarea adolescentului) / 132
Varianta 23 (raportul dintre fapte și consecințele lor) / 133
Varianta 24 Mircea Eliade, *În curte la Dionis* (despre frică) / 134
Varianta 25 (rolul frumosului în educarea gustului estetic) / 135
Varianta 26 (rolul meditației/reflecției pentru evoluția spirituală a adolescentului) / 136
Varianta 27 (raportul dintre omul de geniu și cel comun) / 136
Varianta 28 Tudor Mușatescu, *Scrieri* (despre glorie) / 137
Varianta 29 Victor Eftimiu, *Spovedanii* (despre rolul guvernării) / 138
Varianta 30 (semnificația unui ideal pentru viața individului) / 139
Varianta 31 Henri Wald, *Tensiunea gândirii* (despre materializarea unei idei) / 139
Varianta 32 Lucian Blaga, *Cugetări* (despre împlinirea unui țel/a unui vis) / 140
Varianta 33 (valoarea inteligenței umane) / 141
Varianta 34 Simion Mehedinți, *Civilizație și cultură* (despre invidie) / 141
Varianta 35 (impactul ipocriziei asupra relațiilor interumane) / 142

Scanned with OKEN Scanner

Varianta 36 Tudor Vianu, *Opere* (despre ironie) / 143
Varianta 37 (însemnătatea cunoașterii istoriei) / 144
Varianta 38 *Enciclopedia gândirii aforistice românești*: Constantin Brâncuși (despre inteligență) / 145
Varianta 39 Nicolae Iorga, *Cugetări* (despre lene) / 145
Varianta 40 (forța de expresie a limbii materne) / 146
Varianta 41 G. Călinescu (despre ce înseamnă a citi o carte bună) / 147
Varianta 42 N. Steinhardt, *Jurnalul fericirii* / Al. Russo, *Cântarea României* (despre atitudinea luptătoare) / 147
Varianta 43 (importanța speranței pentru dezvoltarea umană) / 148
Varianta 44 Ioan Slavici, *Opere* (despre nedreptate) / 149
Varianta 45 Liviu Rebreanu, *Opere* (despre tăria de caracter) / 150
Varianta 46 (rolul textelor literare pentru descoperirea propriei identități) / 150
Varianta 47 (importanța studiului epocilor literare pentru înțelegerea operei) / 151
Varianta 48 (importanța cunoașterii interpretărilor date de către autori propriilor texte literare) / 152
Varianta 49 (importanța cunoașterii formației intelectuale a unui scriitor) / 153
Varianta 50 (importanța studierii limbilor clasice în școli) / 153
Varianta 51 (importanța studierii convențiilor literare la orele de limba română) / 154
Varianta 52 (importanța studierii istoriei pentru înțelegerea textului literar) / 155
Varianta 53 (rolul cunoașterii literaturii universale pentru înțelegerea textelor critice) / 156
Varianta 54 („utilitatea" literaturii) / 157
Varianta 55 (importanța lecțiilor de comunicare la orele de limba română) / 157

SUBIECTUL III

Varianta 1 (relațiile dintre două personaje dintr-un basm cult) / 159
Varianta 2 (relația dintre incipit și final într-un basm cult) / 162
Varianta 3 (particularitățile de construcție a unui personaj dintr-un basm cult) / 164
Varianta 4 (viziunea despre lume – lumea reală/lumea imaginară – într-un basm cult) / 166
Varianta 5 (particularitățile nuvelei, prin referire la o operă literară studiată) / 170
Varianta 6 (tema și viziunea despre lume, reflectate într-o nuvelă studiată) / 173
Varianta 7 (relația dintre incipit și final într-o nuvelă) / 176
Varianta 8 (particularitățile de construcție a unui personaj dintr-o nuvelă) / 179
Varianta 9 (relațiile dintre două personaje ale unei nuvele) / 183
Varianta 10 (tema și principalele elemente de structură, de compoziție, de limbaj dintr-un text narativ aparținând lui Mihail Sadoveanu) / 186
Varianta 11 (particularitățile de construcție a unui personaj dintr-un text narativ aparținând lui Mihail Sadoveanu) / 189
Varianta 12 (tema *iubirii*, reflectată într-un text narativ/poetic aparținând unuia dintre autorii canonici: Mihai Eminescu, Camil Petrescu sau G. Călinescu) / 193
Varianta 13 (tema *familiei*, reflectată într-un text narativ) / 197
Varianta 14 (tema *banului/a înavuțirii/a avariției*, reflectată într-un text narativ) / 201
Varianta 15 (condiția țăranului, reflectată într-un text narativ aparținând unui autor canonic: Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu sau Marin Preda) / 203
Varianta 16 (condiția țăranului, reflectată într-un text narativ) / 206
Varianta 17 (condiția femeii, reflectată într-un text narativ) / 210
Varianta 18 (un personaj feminin dintr-un roman aparținând perioadei interbelice) / 214
Varianta 19 (tema *familiei*, reflectată într-un roman aparținând unuia dintre autorii canonici: Liviu Rebreanu, G. Călinescu sau Marin Preda) / 218
Varianta 20 (raportul realitate–ficțiune ilustrat într-un text narativ studiat) / 220
Varianta 21 (particularitățile de construcție a unui personaj dintr-un text narativ aparținând lui Liviu Rebreanu) / 222
Varianta 22 (relațiile dintre două personaje ale unui text narativ aparținând lui Liviu Rebreanu) / 227

Scanned with OKEN Scanner

Varianta 23 (principalele componente de structură, de compoziție și de limbaj ale unui text aparținând realismului) / 232
Varianta 24 (un tip de roman aparținând perioadei interbelice) / 234
Varianta 25 (trăsături ale romanului, ilustrate printr-o operă literară care aparține lui G. Călinescu) / 237
Varianta 26 (tema și viziunea despre lume într-un roman al lui G. Călinescu) / 241
Varianta 27 (relațiile dintre două personaje ale unui text narativ aparținând lui G. Călinescu) / 245
Varianta 28 (particularitățile de construcție a unui personaj dintr-un text narativ aparținând lui G. Călinescu) / 248
Varianta 29 (un tip de roman din perioada interbelică, aparținând lui Camil Petrescu) / 252
Varianta 30 (raportul dintre timpul cronologic și cel psihologic, ilustrat într-un roman aparținând lui Camil Petrescu) / 256
Varianta 31 (particularitățile de construcție a unui personaj dintr-un text narativ aparținând lui Camil Petrescu) / 259
Varianta 32 (relațiile dintre două personaje ale unui text narativ aparținând lui Camil Petrescu) / 263
Varianta 33 (relația dintre incipit și final într-un roman psihologic aparținând perioadei interbelice) / 266
Varianta 34 (conflictul/conflictele dintr-un roman psihologic aparținând perioadei interbelice) / 269
Varianta 35 (relațiile dintre două personaje ale unui roman psihologic aparținând perioadei interbelice) / 272
Varianta 36 (tema și viziunea despre lume, reflectate într-un roman al experienței din perioada interbelică) / 275
Varianta 37 (particularitățile unui roman al experienței, prin referire la o operă literară aparținând perioadei interbelice) / 279
Varianta 38 (relația dintre incipit și final într-un roman al experienței aparținând perioadei interbelice) / 284
Varianta 39 (direcția modernistă promovată de E. Lovinescu în cultura română, prin referire la un text narativ/poetic/dramatic adecvat, aparținând unuia dintre autorii canonici: Tudor Arghezi, Ion Barbu sau Camil Petrescu) / 288
Varianta 40 (tema/temele și viziunea despre lume, reflectate într-un roman din perioada postbelică) / 292
Varianta 41 (relația dintre incipit și final într-un roman aparținând perioadei postbelice) / 295
Varianta 42 (particularitățile de construcție a unui personaj dintr-un roman aparținând perioadei postbelice) / 299
Varianta 43 (un personaj feminin dintr-un roman studiat, aparținând unui autor canonic) / 303
Varianta 44 (relațiile dintre două personaje ale unui text narativ, aparținând lui Marin Preda) / 307
Varianta 45 (construcția subiectului într-o operă dramatică) / 312
Varianta 46 (aspectele comicului de caracter și de moravuri într-o comedie) / 315
Varianta 47 (tema și viziunea despre lume, reflectate într-o comedie) / 319
Varianta 48 (particularitățile de construcție a unui personaj dintr-o comedie) / 322
Varianta 49 (componentele de structură și de limbaj ale textului dramatic, ilustrate pe baza unei comedii studiate) / 325
Varianta 50 (două personaje dintr-o comedie studiată) / 328
Varianta 51 (forme de manifestare ale dramaturgiei în teatrul modern, ilustrate într-un text dramatic) / 331
Varianta 52 (particularități ale compoziției și ale construcției subiectului într-o operă dramatică studiată, aparținând perioadei postbelice) / 334
Varianta 53 (tema și viziunea despre lume, reflectate într-un text dramatic studiat, aparținând perioadei postbelice) / 339
Varianta 54 (particularitățile de construcție a unui personaj dintr-o operă dramatică studiată, aparținând perioadei postbelice) / 343
Varianta 55 (tema și viziunea despre lume, reflectate într-un text poetic sau într-un text narativ studiat, aparținând perioadei pașoptiste) / 346
Varianta 56 (trăsături ale romantismului reflectate într-un text poetic studiat din opera lui M. Eminescu) / 349
Varianta 57 (tema iubirii, reflectată într-un text poetic studiat din opera eminesciană) /353
Varianta 58 (tema și viziunea despre lume, reflectate într-un text poetic aparținând lui G. Bacovia) / 357
Varianta 59 (elementele de compoziție și de limbaj într-un text poetic studiat aparținând simbolismului) / 359
Varianta 60 (încadrarea în modernism a unui text poetic din opera lui Tudor Arghezi) / 361
Varianta 61 (tema și viziunea despre lume, reflectate într-un text poetic din opera lui Tudor Arghezi) / 364

Scanned with OKEN Scanner

Varianta 62 (tema și viziunea despre lume, reflectate într-un text poetic din opera lui Lucian Blaga) / 367
Varianta 63 (tema și viziunea despre lume, reflectate într-un text poetic din opera lui Lucian Blaga) / 369
Varianta 64 (tema și viziunea despre lume, reflectate într-un text poetic din opera lui Ion Barbu) / 372
Varianta 65 (încadrarea în modernism a unui text poetic din opera lui Ion Barbu) / 375
Varianta 66 (paralelă între două texte poetice studiate, aparținând direcției moderniste/modernismului: același autor sau autori diferiți) / 379
Varianta 67 (tema și viziunea despre lume, reflectate într-un text poetic din opera lui Nichita Stănescu) / 382
Varianta 68 (încadrarea în tradiționalism a unui text poetic studiat) / 385
Varianta 69 (rolul lui Titu Maiorescu în impunerea unei noi direcții în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea) / 388
Varianta 70 (criticismul junimist) / 391

Scanned with OKEN Scanner

Varianta 62 (tema și viziunea despre lume, reflectate într-un text poetic din opera lui Lucian Blaga) / 367
Varianta 63 (tema și viziunea despre lume, reflectate într-un text poetic din opera lui Lucian Blaga) / 369
Varianta 64 (tema și viziunea despre lume, reflectate într-un text poetic din opera lui Ion Barbu) / 372
Varianta 65 (încadrarea în modernism a unui text poetic din opera lui Ion Barbu) / 375
Varianta 66 (paralelă între două texte poetice studiate, aparținând direcției moderniste/modernismului: același autor sau autori diferiți) / 379
Varianta 67 (tema și viziunea despre lume, reflectate într-un text poetic din opera lui Nichita Stănescu) / 382
Varianta 68 (încadrarea în tradiționalism a unui text poetic studiat) / 385
Varianta 69 (rolul lui Titu Maiorescu în impunerea unei noi direcții în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea) / 388
Varianta 70 (criticismul junimist) / 391

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

COMENZI – CARTEA PRIN POŞTĂ

EDITURA PARALELA 45
Piteşti, jud. Argeş, cod 110174, str. Fraţii Goleşti 130
Tel.: 0248 633 130; 0753 040 444
0721 247 918
Tel./fax: 0248 214 533; 0248 631 439; 0248 631 492.
E-mail: **comenzi@edituraparalela45.ro**
sau accesaţi **www.edituraparalela45.ro**

Tiparul executat la *Graficprint*
www.graficprint.eu
e-mail: comenzi@graficprint.eu

Acesta este **ghidul complet** pentru pregătirea probei scrise de limba şi literatura română a examenului de bacalaureat şi este elaborată de unii dintre cei mai remarcabili profesori de limba şi literatura română din ţară.

Lucrarea cuprinde:

- **Calendarul** examenului de bacalaureat 2014
- **Programa** de bacalaureat pentru limba şi literatura română
- **Precizări** referitoare la structura probei scrise
- **Variante pentru toate cele trei tipuri de subiecte** elaborate după modelul M.E.N., însoţite de sugestii de rezolvare

Diversitatea stilistică a textelor-suport alese pentru formularea itemilor este în concordanţă cu actuala programă de examen şi le va permite elevilor ca la finalul parcurgerii întregii lucrări să aibă o pregătire complexă şi completă care să le asigure calificativul maxim la susţinerea probei.
Prezenţa sugestiilor de rezolvare are rolul de a facilita pregătirea individuală a elevului, însă această carte poate fi folosită cu un randament maxim şi în cadrul orelor de pregătire suplimentară de la şcoală pentru examenul de bacalaureat.

Qvis

Intraţi pe **www.Qvis.ro** şi puteţi completa electronic
PORTOFOLIUL ELEVULUI.

Qedu

Intraţi pe **www.Qedu.ro** şi puteţi completa electronic
PORTOFOLIUL PROFESORULUI.

PARALELA 45 EDITURA

Preţ cu TVA: 25 LEI

ISBN 978-973-47-1759-0

9 789734 717590

Scanned with OKEN Scanner